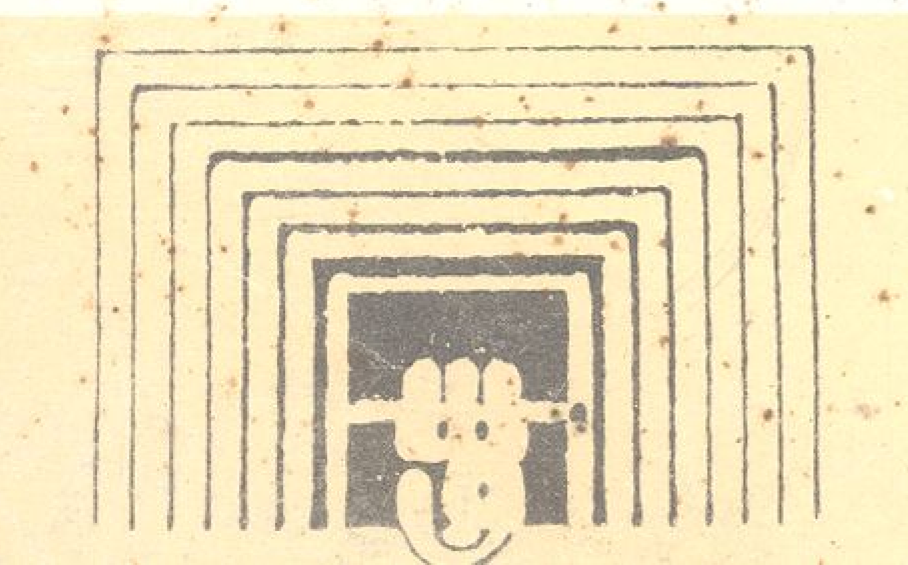
٢٢

كتابات نقدية

المعنى المراوغ

د. رشيد العناني



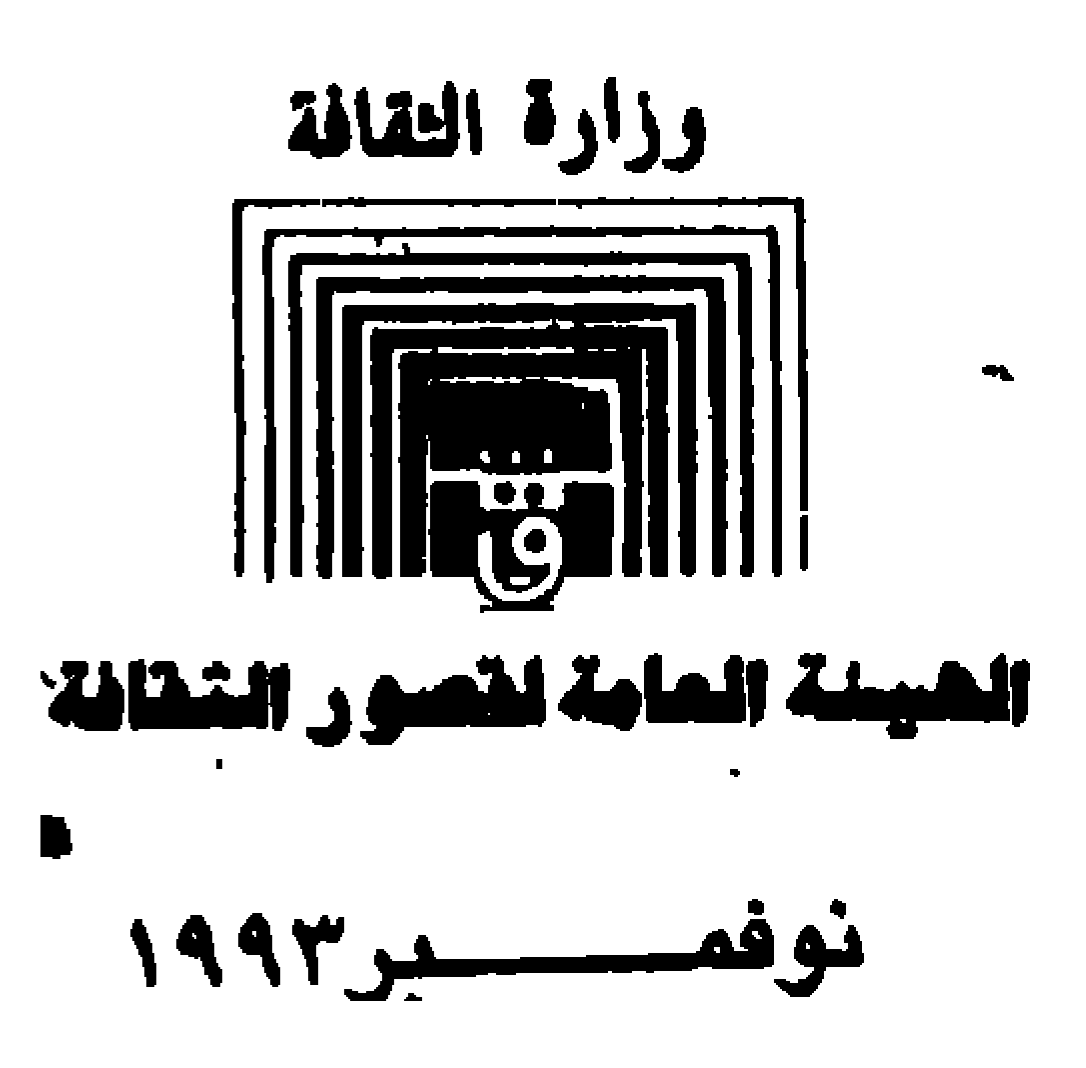
كتابات نقدية

٢٢

المعنى المراوغ

بقلم
الدكتور رشيد العنانى

وزارة الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة

نوفمبر ١٩٩٣

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أشارع امين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى ١١٥٦١

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة

المحتويات

الباب الرابع : حول ازدواجية المعاصرة والتراث

كلمة تقديم

الأدب فى أحد معانيه هو عملية خلق المعنى وكشف الغاية من حركة البشر والكون .

قد تبدو الحياة بلا معنى أو خلوا من الغاية ، قد تبدو الحياة بلا شكل أو إطار يضم جزئياتها ، ويناسق بين مراحلها ، ويربط بين مقدماتها ونتائجها . فى عبارة أخرى قد تبدو الحياة فوضى بلا ضابط وعبثا بلا غاية .

لكن الأدب ليس كذلك ولا يمكن أن يكونه . الأدب دائما محكوم بشكل جمالى وتقنيات فنية ومساحة زمنية محدودة ، تفرض عليه جميعا المعنى والغاية فرضا إن هو لم يسع إليهما طوعا .

الأدب إذن معصوم من هيولية الحياة ، وهو قد يحاكيها فى كل شىء إلا فى فوضاها الظاهرية ، وخلوها المتوهم من المعنى .

على أن اكتشاف المعنى فى الأدب كثيرا ما يكون عسيرا ، تماما مثلما هو عسير فى الحياة ، والغاية فى الشكل الفنى قد تكون أيضا مبهمة مثلما تبدو لنا أحيانا مسارات الحياة وأفعال البشر .

وكلما تعقد الأثر الأدبى وتراكبت أساليبه الفنية ، وسعى خالقه إلى شحنه بالمعنى ، كلما كان ذلك أدعى إلى صعوبة العمل وبعد منال المعنى فيه عن إدراك القارىء .

من هنا تأتى مهمة النقد . فإن كان المعنى هو غاية الأدب ، وإن كان المعنى بطبيعته مراوغا ، متعدد الأقنعة ، متغير الألوان ، فإن النقد هو أداة قنص المعنى ، وإزاحة الأقنعة ، والكشف عن الصبغ الأصلى وراء الألوان المتغيرة .

على أن العلاقة بين الأدب والنقد تبقى دوما علاقة تفاعل حى ، فالمعنى أبداً مراوغ ، والنقد أبداً مطارد . وكما أنه ليس هناك من يقدر أن يزعم أنه فهم حكمة الحياة فلم يترك فيها زيادة لمستزيد ، كذلك ما من ناقد يقدر أن يغلق باب التفسير والبحث عن المعنى فى وجه غيره من القارئين والناقدين .

فى الصفحات التالية مطاردات نقدية شتى تسعى لقنص المعنى الأدبى هنا وهناك .

رشيد العنانى
إكستر ـ بريطانيا
سبتمبر ١٩٩٢

إنارة جديدة لـ « قنديل أم هاشم »
يحيى حقى وقضية التطبيب الحضارى (*)

إذا ما قرأ المرء أثرا أدبيا كتب قبل خمسين عاما فسرت منه إليه تلك النشوة الجمالية التى يبثها فينا الفن الرفيع ، فمعنى هذا أنه يقرأ كلاسية أدبية من ذلك النوع الذى لا يشيخ على مر الزمن بل يبقى يجدد رونقه ويخلب مطالعيه عبر الأجيال . وإذا كان هذا الأثر الأدبى يعالج مسألة حضارية اجتماعية معاصرة لزمن كتابته ، فيقرأه المرء وينظر حوله فى المجتمع فيرى أن الكتاب لا يزال معاصرا وأن المشكلة التى يتناولها لازالت تمسك بتلابيب المجتمع ولازالت تستعصى على الحل بل يرى أنها قد استفحلت ، فإن انتشاءه الجمالى بالكتاب وانبهاره بتجدده المغزوى لابد أن يشوبه شىء كثير من الأسى على مجتمع يبدو متجمدا فى الزمن ، عاجزا عن تجاوز نقطة معينة فى نموه

* نشرت فى جريدة « الحياة » بتاريخ ١٩/٣/١٩٩٣ .

الحضارى بل يبدو منتكسا على ذاته ، راجعا القهقرى ضد حركة التاريخ .

هذه الخواطر اعتملت كلها فى ذهنى إذ أعدت قراءة رائعة يحيى حقى « قنديل أم هاشم » ، وقمت بتدريسها لطلابى مدفوعا بفورة الاهتمام بالكاتب فى مناسبة رحيله أواخر العام الفائت .. القصة لا تعدو صفحاتها الخمسين إلا بقليل وصاحبها عاش حياة مديدة وأينع ثمارا وفيرة ، إلا أن هذا هو العمل الواحد الذى أصبح علما عليه والتصق باسمه منذ نشره الأول عام ١٩٤٤ ، فلا يكاد يذكر منذ ذلك التاريخ إلا مقرونا به . لماذا ؟ كون القصة عملا فنيا فائق الجمال ، بارع التقنية فى سياق الأربعينيات مثلما هى اليوم فى سياق التسعينيات هو عنصر أساسى فى الجواب على السؤال بلا مراء . على أن ثمة عنصرا آخر يضارعه فى الأهمية أو يزيد ، وهو أن القصة جاءت فى لحظة تاريخية شديدة التعين لتبلور الحالة الذهنية لأمة كاملة عند مفترق طرق حضارى . كتبت القصة بينما الحرب العالمية الثانية قد دخلت فى طورها الأخير ، أى عند لحظة مشحونة يتقوض فيها نظام عالمى قديم ويولد آخر جديد . كتبت والتجربة الديمقراطية الليبرالية فى مصر قد شارفت نزعها الأخير من طول عبث الملك والإنجليز بها وتجلى فشلها فى بروز الأصولية الدينية ممثلة فى « الإخوان المسلمين » كقوة سياسية يعتد بها ، وفى ناحية أخرى نشط

الفكر السياسى اليسارى كبديل ثالث . تلك كانت الظروف المحلية والعالمية التى أحاطت بالكاتب وفرضت نفسها على واعيته إبان كتابته القصة التى جاءت محاولة منه لاستبيان اللحظة الحضارية المأزومة التى تعيشها أمته واستشرافا لسبل تجاوزها .

موضوع القصة هو الصدام الحضارى بين الشرق والغرب وهو موضوع بدأ يظهر فى كتابات المثقفين المصريين منذ سجل الجبرتى انفعالاته بالجملة الفرنسية على مصر فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر فى « تاريخ عجائب الآثار فى التراجم والأخبار » ، ثم عند الطهطاوى وغيرهما ممن احتكوا بمظاهر الحضارة الأوروبية على نحو أو آخر . ثم لم يلبث الموضوع أن انتشر من مجال الكتابة التاريخية والتسجيلية إلى مجال الكتابة الفنية فتطرق إليه المويلحى فى روايته المكتوبة على شكل مقامات « حديث عيسى بن هشام » (١٩٠٧) . ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف الاهتمام بالموضوع فتعرض له توفيق الحكيم على نحو عابر فى « عودة الروح » (١٩٣٣) ، ثم بسط له رواية كاملة هى « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) ، أقامها على تجربته الشخصية إبان فترة دراسته فى فرنسا . إلا أنه لا الحكيم ولا غيره ممن عالجوا الموضوع فنيا قبل يحيى حقى فعلوا ذلك بالحدة والصلابة والتركيز والتحكم العقلانى فى المادة الذى تميزت به « قنديل أم هاشم » . واليوم حين ننظر إلى الوراء نجد أن قصة حقى

بالاشتراك مع رواية الحكيم التى سبقتها بسنوات قليلة قد رادتا اتجاها وأسستا « تيمة » قصصية وإطارا لمعالجتها لم يلبث أن اجتذب إليه مرة بعْد أخرى قصاصين وروائيين من أجيال متعاقبة وفى بلدان عربية مختلفة من أمثال سهيل إدريس ويوسف إدريس والطيب صالح وسليمان فياض وفؤاد قنديل الذين تعاطوا هذا الموضوع فى إطاره المقنن فى قصص وروايات تختلف من منطلقها الفكرى وإنجازها الفنى ، إلا أنها تنم جميعا على إنشغال المثقفين العرب المتصل بهذه القضية وعلى إنشغال مجتمعاتهم من وراءهم بها إنشغالا لا يبدو من مطالعة الواقع أنه يعد بانفضاض قريب .

هيكل قصة حقى جد بسيط فى بنائه ، والأحداث فيها قليلة إلا أنها مشْحونة بتوتر عال ومخصبة برموز ثرية ومكتوبة فى نثر محكوم يكيله الكاتب بمكيال الذهب ، وينثر عليه هنا وهناك حسبما يقتضى الحال فى دُرّ الشعر . إسماعيل شاب مصرى من أسرة متوسطة الحال ينشأ فى القاهرة (وإن كان الأصل ريفيا) فى وقت ما فى مطلع هذا القرن . يتدرج الشاب فى مراحل التعليم حتى إذا ما أنهى المرحلة الثانوية يقرر أبوه التاجر البسيط أن يرسله إلى انجلترا ليدرس طب العيون مع ما فى هذا من مكابدة للأسرة . يعود إسماعيل من أوروبا بشهادة فى الطب ولكن أيضا بأفكار جديدة ونظرة حضارية جديدة يعجز معها عن معايشة بيئته القديمة فيرفضها فى قسوة وتعال ، وترفضه بيئته

بالتالى ويمر بأزمة روحية ويكابد حيرة فكرية حتى ينتهى إلى ضرب من التصالح مع الذات والمجتمع يتعلم معه كيف يهادن بين الجديد والعريق ، بين الأصلى والمستجلب ، بين الشرقى والغربى ـ أو بين الذات والآخر .

القصة رمزية كما قلنا لا يكاد تفصيل فيها ـ مهما دق ـ ينجو من التواجد المزدوج على المستويين الواقعى والرمزى . فإسماعيل ينشأ فى القاهرة ولكن ثمة تأكيداً على أصله الفردى ونزوح جده إلى المدينة سعيا وراء الرزق . وإسماعيل كما سنرى لاحقا فى تطور القصة سيتفتق عن رمز للمصرى الحديث الذى يتصل بالحضارة الغربية ويقع عليه عبء إنهاض أمته من الماضى وعلاج أدواتها المتوارثة من قرون التخلف عن الركب الحضارى ، ومن هنا تأكيداً القصة لجذوره الريفية حديثة العهد لإبراز صعوبة القفزة الحضارية المطلوبة لاحقا ، أما « إسماعيل » فهو اسم نبوى قرآنى ، وهو مختار هنا لإبراز البعد الإسلامى فى تكوين المصرى الحديث . ولإسماعيل ابنة عم يتيمة تربى معه من الطفولة وتنذر زوجة له عند النضوج . وهى تدعى « فاطمة النبوية » : اسم آخر ذو إيحاءات دينية واضحة ، ولا نمضى طويلا مع الحدث حتى تتمخض الفتاة عن رمز لمصر ، مصر الجاهلة الغارقة فى الخرافة المصابة بداء فى العين والصائرة نحو العمى والتى تتعلق آمالها بابن (أو زوج) ينتشلها من دائها ويعيد

إليها الإبصار ويقودها على درب الحداثة : يصور حقى انعزالية الحضارة الشرقية القروسطية عن طريق إبراز الأفكار النمطية الاستهوالية للذات عن الآخر . ففاطمة (مصر) لا تتصور كيف يقوى لسان إسماعيل « على الرطانة بلغة الأعاجم » (ص ٨ ـ طبعة دار المعارف ـ سلسلة اقرأ العدد ١٨ ، بلا تاريخ) ، وحين يتقرر سفره إلى انجلترا للدرس ، فإن كلمة « بلاد بره » ترن رنينا غريبا فى البيت « الذى لا تنقطع فيه تلاوة القرآن ، وحيث الشرع هو الحق والعلم جميعا » . وهى تتصور « بلاد بره » يسكنها أقوام لهم حيل الجن وألاعيبهم وتسير نساؤها شبه عاريات ، وكلهن بارعات فى الفتنة والإغراء . (ص ٢٠) على أن أهم التفاصيل الرمزية فى القصة هو مسرح الحدث ، أى حى « السيدة زينب » التى يسيطر ضريحها ـ بقنديله ونوره وزيته والإيحاءات المتداعية من هذا كله ـ على أجواء القصة سيطرة تامة ويصبح بؤرة للصدام الحضارى الذى تنهض عليه القصة . يصف حقى الحى وصفا واقعيا يكاد يكون « ناتوراليا » naturalistic بإضراره على مظاهر الفقر والمرض والقذارة ، إلا أنه مع هذا يبرز أهله فى حال من « الرضا والقناعة » وكأنهم لا يحسون بما هم فيه « فليس فى الدنيا هم ، والمستقبل بيد الله » . (ص ١١ ـ ١٣) هذا الانسجام والتآلف ليس إلا وهما بالطبع ناتجا عن القدرية والتواكلية والاستسلام البليد لتصاريف الدهر . كل هذا يبرزه حقى

فى تصويره للحى وناسه وكأنهم يعيشون خارج الزمن - بل إنه يصفهم بأنهم « ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفنت فى كنفها » (ص ١٢) وهذه « الثمار الساقطة » تمارس « تعفنها » حول الضريح الذى يبدو بؤرة للازمانية ، أسر عندما التاريخ وتوقفت حركة الحياة وتقدمية الزمن . هكذا يصف الكاتب القنديل المتدلى فوق الضريح : « وسنان كالعين المطمئنة رأت ، وأدركت ، واستقرت (...) كل نور يفيد اصطداما بين ظلام يجثم وضوء يدافع ، إلا هذا القنديل فإنه يضىء بغير صراع ! لا شرق معنا ولا غرب ، ما النهار هنا ولا الليل ، لا أمس ولا غد » . (ص ١٨) .

هذه هى الخلفية الحضارية التى يخلفها إسماعيل وراءه متجها إلى أوروبا العلمية العلمانية حيث الزمان فى صيرورة دائمة والتاريخ لا يعرف توقفا . يصف حقى إسماعيل إذ يصعد سلم الباخرة المتجهة إلى أوروبا على هذا النحو : « شاب عليه وقار الشيوخ ، بطىء الحركة ، غرير النظرة ، أكرش ، ساذج ، كل ما فيه ينبىء أنه قروى مستوحش فى المدينة » (ص ٢٥) قد نظن أن هذه أوصاف شخصية لهيئة إسماعيل ، إلا أننا ندرك مبلغ خطئنا حين نقرأ أوصافه وهو يهبط سلم الباخرة عائدا بعد سبع سنوات فى أوروبا : « من هذا الشاب الأنيق السمهرى القامة ، المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة قفزا ؟ هو والله إسماعيل بعينه .. » ص

٢٥ ـ ٢٦ الوصف الأول إذن لم يكن إلا تجسيدا رمزيا لحضارة شائخة مترهلة فاقدة للفاعلية والثقة بالذات ، والوصف الثانى هو وصف للحضارة ذاتها بعد أن تلاقحت مع الحضارة الأوروبية فتجددت وكسبت شبابا وحيوية وتفجرت ثقة وحركة . بعبارة أخرى يبدو إسماعيل العائد من أوروبا تجسيدا لحضارة انخرطت من جديد فى صيرورة الزمن وحركية التاريخ .

ولكن كيف يصور حقى هذا التحول الفريد ؟ أنه يسلم « إسماعيل » (رمز الشرق) إلى « مارى » الإنجليزية ، زميلته فى الدراسة ورمز الحضارة الغربية (لاحظ أنه فى كل ما يتلى من مقاربات قصصية لهذا الموضوع سيحافظ الكتاب على هذا الإطار العلاقى : الذات الشرقية يمثلها رجل والآخر الغربى تمثله امرأة) . ومن مارى (ولعل اسمها أيضا لا يخلو من ترميز فهو اسم أم السيد المسيح وهى رمز فى القصة للحضارة الغربية « المسيحية » التى لم تقف خارج الزمن بل مضت مع صيرورة التاريخ حتى تجاوزت الأسطورية الغيبية ، وهى بذلك تصبح نقيضا لـ « فاطمة النبوية » التى ترمز للحضارة الإسلامية المنكفئة على الذات) ـ أقول من مارى يتعلم إسماعيل الكثير .. ولا يعفى الكاتب حتى العلاقة الجنسية بينهما من إيحاءاته الرمزية إذ يقول : « عندما وهبته نفسها ، كانت هى التى فضت براءته العذراء » ص ٢٩ هنا عكس واضح للأدوار

لا يتم معناه إلا بقراءته فى المعنى الرمزى ، فالحضارة الغربية هى الحضارة الفاعلة ، المبادرة ، الفاضة لغشاوة الجهل والمنتهكة لقداسة الخرافة ، بينما الحضارة الشرقية فى موقف التلقى والاستسلام والتعلم . وتتواصل الدروس : « يا عزيزى إسماعيل . الحياة ليست برنامجا ثابتا ، بل مجادلة متجددة » (ص ٣٠) . ويلخص الكاتب التناقض الموقفى بين الحضارتين بهذه العبارة البليغة فى وصف مارى وإسماعيل : « إن أخشى ما تخشاه هى : القيود . وأخشى ما يخشاه هو : الحرية » (ص ٣٠) وفى عبارة أخرى هو يخشى « الصيرورة » وهى تخشى « التجمد خارج الزمن » . وليست كل هذه الدروس الحضارية بالأمر السهل ، بل إن روح إسماعيل « كانت تتأوه تحت ضربات معولها » (ص ٣٢) ، ويبلغ تعليم الشاب الشرقى منتهاه حين يطرح « الاعتقاد فى الدين » ويستبدله « إيمانا أشد وأقوى بالعلم . لا يفكر فى جمال الجنة ونعيمها ، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها » (ص ٣٣) ، وعند هذا الحد تتحقق الندية الحضارية بين مارى وإسماعيل فلا يعود « يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب ، بل جلسة الزميل إلى زميله » ص ٣٣ .

بعد تمام تعليمه يعود إسماعيل إلى مصر حاملا شهادة فى طب العيون وشهادة أخرى أهم منها ـ وإن كانت غير موثقة ـ فى طب

إحياء الحضارات البائدة وتجديد دماءها . ويستعين حقى هنا فى سياق لجوئه المستمر للترميز بواحدة من أشهر حكايات الأطفال الخيالية الشائعة فى أوروبا وهى حكاية « الجميلة النائمة » . (The Sleeping Beauty) ، وإن كان يختار أن يسميها « عروس الغابة » .
هكذا تبدو مصر فى ذهن إسماعيل العائد إليها : « عروس الغابة التى لستها ساحرة خبيثة بعصاها فنامت (...) متى تستيقظ ؟ متى ؟ » (ص ٣٤) ، وإذا كان إسماعيل يرى فى مصر الجميلة المسحورة النائمة ، فالذى لا شك فيه أنه يرى فى نفسه الأمير المنقذ الذى يقتحم الأخطار غير هياب حتى يصل إليها ويوقظها من سباتها بقبلة تفك السحر وترد الحياة ، وهو مهيأ تماما بالسحر المضاد .. إذ « ليس عبثا أن عاش فى أوروبا وصلى معها للعلم ومنطقه » . (ص ٣٥) .

يعود البطل المخلِّص الملىء بالآمال والطموحات بعد سبع سنوات من التهيؤ انتقل فيها من زمان إلى زمان ومن موات إلى حياة ، فيصدمه الواقع المظلم ويجد « جميلته النائمة » فاطمة النبوية ـ مصره وابنة عمه وزوجه المنتظرة ـ معصوبة العينين موشكة على العمى الكامل بفضل الرمد غير المعالج ، ويهوله أن يرى أمه تقطر فى عين الفتاة من « زيت قنديل أم هاشم » . هنا يبلغ ترميز الكاتب ذروته العليا ؛ فعمى الفتاة رمز الحضارة منكفئة على الذات ، توغل فى الظلمة بخطى حثيثة لاترى ما حولها من سبل أخرى للعيش والتقدم

وتجاوز الماضي والذات ، والمفارقة الكبرى أن هذه الحضارة فى عزلتها القاتلة لاتملك أن تداوى نفسها إلا بالمزيد مما هو عين الداء : الخرافة الجاهلة والتبرك بما لاينفع ـ بل قطعا يضر ـ من الغيبيات يفقد الشاب صوابه وينتزع قارورة الزيت من يد أمه فيطوح بها من النافذة ويخرج من البيت فى حال ثورة وهيجان ، وبينما تطالعه فى الطريق مظاهر الفقر والجهل والمرض ينثال فى وعيه تيار فى صور الرفض الحضارى العارم فمصر ليست إلا « قطعة (مبرطشة) من الطين أسنت فى الصحراء ، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض(...) هنا جمود يقتل كل تقدم ، وعدم لامعنى فيه للزمن .. » ويشعر بأن جموع البشر حوله « أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه (...) هذا الرضا عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال .» (ص ٤٤ ـ ٤٥) ولاشك أن الصور والمفردات الداعية للموت والاختناق والركود هنا (وغيرها كثير فى القصة) مختارة بدقة للايحاء بوضع حضارى بائد وبموقف وجودى أقرب إلى الموات منه إلى الحياة .

بينما إسماعيل فى هذه الحال الذهنية المحمومة تقوده خطاه إلى ضريح « أم هاشم » . يقف أمام القنديل المتدلى أعلى الضريح فيرى «أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء . هذا الشعاع إعلان قائم للخرافة والجهل . يحوم فى سقف المقام خفاش اقشعر له بدنه .

حول المقام أناس كالخشب المسندة ، وقفوا مشلولين متشبثين بالأسوار .. » (ص٤٥ ـ ٤٦) ولنلاحظ استمرار مفردات الظلمة والموت واللاصيرورة وأن إسماعيل انما هو واقف أمام « قبر » . أخيرا تملكه حمى الرفض فينهال على القنديل بعصا كانت معه ويهشمه تهشيما . وينهال الحضور عليه ضربا وركلا ودوسا حتى يكادوا يزهقون أنفاسه لولا أن أنقذه خادم المقام الذى يعرفه من قديم قائلا للناس أنه «مريوح » ـ أى قد ركبته روح خبيثة . وهو مثال آخر لتوظيف الكاتب لكل تفصيل واقعى مهما دق توظيفا رمزيا ، فتبرير الخادم لسلوك إسماعيل الذى دفعه إليه شدة إيمانه بالعلم والعقلانية يستند فى مفارقة جميلة إلى ذهنية حضارية تمعن فى الإيمان بالغيبى واللامعقول !

يشرع إسماعيل فى علاج فاطمة طبقا لأحدث ماتعلم فى تقنيات تطبيب العيون فى أوروبا ، إلا أنه يفشل وذات صباح تصحو الفتاة وقد انطفأ آخر بصيص فى عينيها . يهيم الشاب على وجهه فى طرقات القاهرة ويعتزل أسرته وقد سقط فى قاع الحيرة ، وتراوده تساؤلات وشكوك حول النموذج الأوروبى ، إلا أنه لا يلبث أن ينفيها جازما أن « التاريخ قد حكم ولامرد لحكمه » ص٥٢ إلا أن عاطفته نحو أهل بلده فى محنتهم الحضارية تبدأ فى التحرك تدريجا ويسأل نفسه : « لم المقارنة ؟ إن الحب لايقيس ولا يقارن .. » ص٥٣ وبينما وهو فى

قمة تخبطه تحل « ليلة القدر » فتهيج فى نفسه شيئا قديما من الروحانية التى نشأ فى كنفها ، ويخبر لحظة كشف يدرك معها سر فشله فى علاج فاطمة : « لاعلم بلا إيمان . انها لم تكن تؤمن بى ، أنما إيمانها ببركتك أنت وكرمك ومنك . ببركتك أنت يا أم هاشم » (ص٥٤) يدخل إسماعيل المقام وهذه المرة يخيل إليه « أن القنديل ، وهو يضىء يومىء إليه ويبتسم » ويمضى إلى خادم المقام قائلا : « هذه ليلة مباركة ياشيخ درديرى ، أعطنى شيئا من زيت القنديل »ص٥٥ ويخرج من الجامع حاملا الزجاجة متصالحامع ذاته (ومع حضارته) ، ومخاطبا الميدان وأهله فى نفسه على هذا النحو : « تعالوا جميعا إلى ! (...) فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم(ص٥٦) ويعود إلى « فاطمة النبوية » بروح جديدة فيقول لها أنه قد جاءها « ببركة أم هاشم ستجلى عنك الداء (..) وترد إليك بصرك فإذا هو حديد (...) وفوق ذلك سأعلمك كيف تأكلين وتشربين، وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى أدم (ص٥٦) لازال الهدف إذن هو هو : أن يرفع عنها ظلمة العزلة والتشرنق حول الذات وأن يلقنها درسا حضاريا كاملا يجعلها فى النهاية « من بنى آدم » كما يقول . نعم الدرس هو هو لكن سبيل المقاربة اختلف ، ما الذى يعنيه إسماعيل الطبيب المدرب من أوروبا المتبنى للعقل والعلم ـ والذى كان من ثورته الحضارية ما رأينا ـ بعودته للمقام طالبا زجاجة

منِ زيت القنديل ؟ وما الذى يعينه بعودته لعلاج فاطمة ببركة أم هاشم ؟ لايفصح يحيى حقي عن معناه . ولكننا نعلم أن الافصاح ليس من شيم الفن الرفيع ـ فعلينا نحن أن نجد المعنى وراء هذا التناقض الظاهرى . لاسبيل إلى أن نتصور أن الطبيب العالم سيأخذ بتقطير زيت القنديل فى الاعين المرمودة ، وإنما نستطيع أن نتصور أنه يلجأ إلى الإيحاء إلى مريضته بأنه يفعل شيئا من ذلك أو أنه يقرن بين طبه وايمانها الموهوم بالبركة وهو فى هذا لايخالف العلم فى شىء : أوليس الايحاء من سبل العلاج النفسانى المعروفة ؟ لا شبهة ردة إذن أونكوص عند إسماعيل على الإطلاق ، وأنما إدراك ناضج بعد الامتحان أن الأدواء الحضارية لاينفع فيها علاج الصدمات ، وأن التحول من الموت إلى البعث ، من العمى إلى الإبصار ، من الأسر إلى الانعتاق فى بؤرة الذات إلى محيط الغير لايحدث طفرة واحدة ، ولايحدث بالإرغام ، ولا بالإلغاء المفاجىء للذات والانخراط فى كينونة الغير ، وإنما يحدث على مهل وبالتدرج والاقتناع والصبر والمثابرة ، ألم يقض إسماعيل نفسه سبع سنوات فى قلب أوروبا حتى تم تحوله الحضارى ؟ ولم لايكون الرقم « سبعة » رقما رمزيا مثل كل شىء آخر فى هذه القصة العجيبة ؟ أو ليس من تضاعيف السبعة سبعون و سبعمئة وسبعة آلاف ؟

منذ كتبت « قنديل أم هاشم » لم ينقض سوى نحو خمسين سنة

ولازالت القضايا التى طرحتها آنذاك مطروحة اليوم . بل إنها اليوم مطروحة فى صورة أشد إلحاحا وعنفا عما كانت قبلا . هل يدرك القارىء معى الآن ما عنيته حين قلت فى مفتتح هذه المقالة إن الانتشاء الجمالى المتجدد بهذا الأثر يشوبه شىء كثير من الأسى ؟

نافذة على القصة القصيرة عند فؤاد قنديل من خلال مجموعة «عسل الشمس»

■ جاءت « عسل الشمس » (١٩٩٠) - المجموعة القصصية الأخيرة لفؤاد قنديل - بعد صمت دام ثلاث سنوات منذ نشر آخر رواياته « موسم العنف الجميل » . ونجده فيها ما زال يجول بين طرقات الريف المصرى ودوره ودخائل بشره ، ولتؤكد المجموعة ما سبق أن بان بوضوح فى أعماله الروائية « شفيقة وسرها الباتع » (١٩٨٦) و « عشق الأخرس » (١٩٨٦ ـ ايضاً) - على انه فى طليعة الذين يكتبون عن متغيرات المجتمع الريفى فى مصر السبعينيات وما بعدها ويجدون فى بيئته وابنائه مادة فنية صالحة لخلق مجاز حول وضع المجتمع ككل والوضع البشرى بعامة .

لعل درة المجموعة (٩ قصص متفاوتة الحجم) هى ثلاثية من القصص المستقلة المتواصلة فى آنٍ : « أمنيات بهانة » ، « عصر بهانة » ، « ابن بهانة » . كل من القصص الثلاث ينطوى على حدث مكتمل فى ذاته وغير محتاج إلى القصتين الأخريين لإتمام معناه او

متابعة تطوره ، ولا يجمع بين القصص الثلاث ظاهرياً سوى ظهور الفلاحة بهانة فيها جميعاً بحضور متفاوت . إلا أن هذه الاستقلالية لا تمنع القصص من التواصل فى خفاء من وراء حدودها ، وتتعاضد - إذا قرئت معاً - كى تعطى مغزى كلياً يفوق فى شموله وعمقه وتعدد أبعاده المغزى الناجم عن كل منها على حدة . وقد آن ان نرى كيف يكون ذلك .

بهانة فلاحة مناضلة ذات زوج وأطفال . وهى فلاحة من ذلك النوع الذى اتصلت حياته بحياة المدينة على أكثر من نحو ، فى زمن لم يعد الريف فيه معزولا عن العالم الأكبر خارجه وعن مجريات الزمن ، على نحو ما كان الأمر فى ريف « زينب » لهيكل وعصره . بهانة - كما نراها فى « أمنيات بهانة » - تتصل بالمدينة على ثلاثة صعد على الأقل : فى رحلتها اليومية من قريتها إلى المدينة الصغيرة المجاورة لتبيع بعض الخضروات تدعيماً لدخل الأسرة المتواضع ، وعن طريق زوجها محفوظ الشرطى الذى يعمل فى القاهرة ، وأخيراً عن طريق ابنها جلال الذى دخل الجامعة فى القاهرة أيضاً .

بهانة إذن تنتمى إلى أسرة ريفية مضطربة بين الريف والمدينة ، وقلقة فى وضعها على السلم الاجتماعى . تستعد لطفرة طبقية إن لم تتحقق فى الجيل الحالى ، فلا شك أنها متحققة فى جيل الابن الذى

يدرس فى الجامعة فى القاهرة . وحتى يتم ذلك فإن بهانة تعانى وتدفع من جهدها وعمرها نفقة الحاضر واستثمار المستقبل معاً . والقصة عبارة عن مونولوج داخلى يكشف عن هواجس بهانة وآمالها إذ تقطع رحلتها المضنية فى الصباح الباكر من القرية إلى المدينة رازحة تحت سبت الخضار وطفل رضيع وصغيرة أخرى تلهث وراء خطوها السريع ، لتضمن لنفسها موقعاً استراتيجياً فى السوق ، وحتى لا يأتى عسكرى الشرطة فينكل بها وببضاعتها إذا اضطرت لعرض خضارها خارج الحدود المرسومة .

وفى خضم الأفكار الخائفة على الرزق وعلى أشياء أخرى كثيرة ثمة خواطر عذبة أيضاً فزوجها فى القاهرة أرفع شأناً ، لا شك ، من هذا العسكرى الإقليمى ، وهو اليوم ينال شريطة ثالثة بينما هذا ليس له إلا شريطتين ، وابنها يدرس الاقتصاد والسياسة وذات يوم سيتخرج ويعمل فى السلك الديبلوماسى . إلا أنها تفيق من أحلامها على حذاء العسكرى الغليظ يركل سلتها فى الشارع ويبعثر فى التراب خضرواتها قبل أن يعود إلى الجلوس فى معية كبار تجار السوق الذين يناسبهم ، بلا شك ، التضييق على منافسيهم الصغار : ذراع السلطة فى خدمة الطبقة المالكة ولقهر الطبقة المعوزة المكافحة . هذا ما تقوله القصة فى ختامها ، وهو معنى مكتمل منفتق عن حدث مكتمل أيضاً .

على أن فوق الكمال كمال ، وللمعنى إضافة ينالها من يمضى إلى

قراءة القصة الثانية : « عصر بهانة » : فى هذه القصة نرى بهانة فى دار العمدة مع غيرها من الفلاحات يساعدن فى الإعداد لوليمة أملاً فى ما يصيبين من طعام (خصوصاً اللحم) فى آخر الليل ، وبينما هى فى ذلك يأتى من يبلغها بوصول زوجها الشرطى مصاباً فى رأسه من القاهرة .

بعد هذه المقدمة يزيح الكاتب بهانة جانباً ويفسح المجال لزوجها الشاويش محفوظ الذى تسيطر حكايته على القصة ، فنعرف أنه اختصاصى فى فض المظاهرات السياسية وأنه صاحب أسلوب معروف وبلاء مشهود ، فى هذا المجال ، يقر به الرؤساء والمرؤوسين على السواء .. ويصف الكاتب أسلوبه فى مهاجمة المتظاهرين على هذا النحو : « بعد الصاعقة (أى عصاه التى تصيب الرؤوس والجباه) يأتى دور قدمه التى تشبه كلباً صغيراً وشرساً ، وهذه القدم الأسطورة قادرة على أن تقذف الذى تلحق به عدة أمتار .. » (ص ٢٦) عند هذا الحد تبرز الصلة المعنوية بالقصة السابقة . فإذا كانت قدم شرطى السوق تطيح بسلة خضر بهانة ، فإن قدم زوجها تطيح بأجساد البشر فى القاهرة .

وهكذا فإن المضطهد هو أيضاً مضطهد ، وكلا العسكريين فى النهاية أداة فى يد السلطة لقمع الطبقة المحرومة التى ينتميان إليها ،

وتلك هي المفارقة التي يرمي الكاتب إلى لفتنا إليها ، وهو ما لا يتحقق ألا بقراءة القصتين في سياق واحد .

أما القصة الأخيرة في هذه الثلاثية « ابن بهانة » فتنقلنا كما يوحي العنوان إلى الجيل الثاني في هذه الأسرة ، جلال ، ابن بهانة ومحفوظ الذي وصل به جده وكفاح أبويه إلى الجامعة في القاهرة ، أول المفارقات المجانية في القصة أنه يدرس في الجامعة التي تستخدم السلطة أباه لقمع طلابها وأن أحد هؤلاء بالتالي هو الذي أصاب أباه بالقذيفة الحجرية في القصة السابقة ، على أن هذه القصة تعلو في فنيتها على سالفتيها ، إذ تخلق مجازاً قوياً للدلالة على حالة الانسحاق الاجتماعي والقهر السياسي ، وهي تفعل ذلك عن طريق شحن موقف واقعي بالغ الاعتيادية بدلالات تجاوز في رمزيتها وتكثيفها الخيالي واللغوي المعطيات المباشرة للموقف .

تفصيل ذلك أن جلال عائد في القطار إلى بلدته ليقضي العطلة الأسبوعية مع أسرته . القطار ـ مثل كل موضوع في مصر ـ مكدس بالبشر في الممرات ، بين العربات ، فوق السطح ، في النوافذ ، فوق رفوف الحقائب ـ أما المحظوظون فالقلة التي تحظى بمقعد . ومن بين سعداء الحظ أولئك كان جلال ـ أو هكذا يظن . إذ لا يلبث أن يأتي جندي فيجلس على رف الحقائب في أعلى مقعده ويدلي رجليه فلا يكاد شيء يفصل بين حذائه الضخم ورأس جلال . يتسلط الحذاء المعلق

على وعى جلال حتى يمحق منه كل ما عداه ، وتتدرج لغة الكاتب من الواقعية إلى سوريالية تكتشف بعنف خيالها عن البعد الرمزى للموقف « احس أن الحذاء يهبط تدريجياً ويلمس رأسه . اندلعت فى رأسه النار . بدأ شعره يبيض شعرة شعرة . هبط الحذاء . نفذ من جلدة رأسه إلى جمجمته . حفر فيها حفرة تكفيه . وأصل هبوطه إلى المخ . ضغط . أظلم الكون ولم يعد جلال يرى شيئاً أو يسمع أو يجيب على كلمة (...) (ص ٤٢) . هذا الحذاء إذن ليس مجرد حذاء . إنه حذاء السلطة القاهرة ساحقة الرؤوس والأفكار وهو حذاء الانسحاق الاقتصادى والتزاحم تحت ـ البشرى على موضع للمعاش . وهو أيضاً حذاء فى قدم جندى مثل حذاء ابيه ساحق أجساد المتظاهرين وحذاء جندى السوق الرامى بسلة أمه فى عرض الطريق .

وهكذا فإن الحذاء الذى رأيناه فى تجليين واقعين فى القصتين يصعد على نحو طبيعى فى الثالثة حتى يصبح استعارة قوية للقهر الشامل . على أنه لا ينبغى أن ننهى الكلام على هذه القصة من دون أن نأخذ على الكاتب الأسلوب الذى ينهيها به ، فبعد نحو خمس صفحات من التصعيد النثرى المحموم الواعد بانفجار عنيف للموقف يقذف بنا الكاتب فجأة من قمة السوريالية إلى سفح الواقع ، إذ يظهر فجأة جندى آخر من « الشرطة العسكرية » فينهر الجندى ذا الحذاء

وينتهى الموقف على هذا النحو المثبط لما أثاره سلفاً من توقعات .

من أعذب قصص المجموعة وأكثرها إيغالا فى لغة الشعر قصة « عسل الشمس » التى يحمل الكتاب اسمها . القصة سجل لتيار الأفكار والذكريات المنثال فى ذهن جدة قروية عجوز انحسرت من حولها الحياة فلم يعد لها من مظاهرها سوى جلستها فى الشمس مستسلمة لصور وخواطر من الماضى . ليس فى القصة حدث يلخص وإنما نثر رفيع يكثف بشعريته حالة وجدانية : « منذ سنوات وهى تراقب نفسها تمضى فى طريق شاحب الضوء . سرعان ما بدأ الظلام يكسوه . ومع مضى الزمن الردىء تحيط بها العتمة كلفافة من خيوط العنكبوت . لا أحد يحنو عليها فى هذا الدنيا إلا الشمس المهيبة الحنون ؛ وما عدا ذلك فالكل اعداؤها يودون لو ترحل . تحس أن الشمس تحتضنها وتخلع عنها أرديتها المتعفنة ، وتمسح عظامها الرميمة ، وتداعب كساءها الجلدى ، وتسلمها للذكريات » (ص ٥١ ـ ٥٢) وبينما العجوز حالة تسترجع صور الزوج الذى رحل مبكراً والأحد عشر ابنا الذين ربتهم قبل أن ينتشروا فى أقطار الأرض ويخلوها وحدها ، يخطف أحد الأحفاد اللاهين حولها نعلها ليقذف به أخاه ، إلا أن يدها الراعشة تصح فجأة وتقبض بقوة على يد الطفل حتى تسقط النعل . وتبتهج العجوز لهذا النصر المؤزر ـ على حد تعبير القصة ، وهنا تكمن بؤرة العطف فى القصة ، فى المفارقة بين

المرأة التى انشأت « أحد عشر رجلاً » بمفردها والعجوز التى غاية مفاخر يومها أن تستخلص نعلها من قبضة طفل عابث .

إن الاهتمام بالإنسان الصغير ، خصوصاً الإنسان الريفى يقع فى صلب كتابات قنديل التى تسعى إلى إبراز البطولى والنبيل فى كفاحه اليومى وانسحاقه الكبير ، ذلك الانسحاق الذى يصور أحياناً فى سياق اجتماعى وأحياناً فى سياق وجودى ، وكثيراً فى مزيج من الاثنين . وإذا كان الذهن ينصرف عادة عند التفكير فى المشاكل الوجودية والفلسفية إلى إنسان المدينة المركب وحياته المعقدة ، فإن فؤاد قنديل الذى يعرف الريف وبشره خير معرفة يعلمنا أن الحيرة أمام الزمن والشيخوخة والوحدة والموت هى أمر لا يقتصر على وجدان دون وجدان ، وأن الشعر يقطن القرى مثلما يقطن الحضر .

على أن قنديل لا يحصر قصصه فى المشهد الريفى وإن كان هذا مشهده الأثير . وآخر ما نعرض له من قصص المجموعة لا يخرج فقط من سياق الريف ، بل يصل إلى ساحات روما ومعاهدها . عنوان القصة « ليلة يهودية » وهى أطول قصص الكتاب ، وهى قصة قد يرصدها مؤرخو الأدب مستقبلا باعتبارها باكورة سلالة أدبية جديدة تتناول الصراع العربى ـ الإسرائيلى فى مرحلة ما بعد السلام مع مصر ومحاولات تطبيع العلاقات .

وعلى رغم أن الكاتب يحدد تاريخ كتابة القصة بحزيران (يونيو)

١٩٧٩ فالأرجح أن هذا تاريخ لا يتحرى الدقة وأنها كتبت بعد مصرع السادات أو أن الكاتب أجرى فيها بعض التعديلات فى تاريخ لاحق على ١٩٧٩ . ذلك أن وصفه نصب الجندى المجهول فى روما وابهة الملك فيكتور عمانويل الثانى راكبا حصانه يشتم منه الإيحاء بغرام السادات المشهور بالأزياء العسكرية والفخامة الاستعراضية ، كما يذكر النصب الإيطالى بالنصب المصرى وميدان ٦ أكتوبر حيث صرع السادات ، كذلك يحرص الكاتب على الإشارة إلى مقر الحكومة الفاشية السابق والقريب من النصب وكلها تداعيات تثير فى الذهن مشهد اغتيال السادات .

بعد هذا الاستطراد والذى نرجو ألا يعد خروجا على الموضوع نعود إلى القصة ، فنقول إنها تنتمى إلى تقليد قصصى عريق فى العربية الحديثة ، ذلك التقليد الذى يتناول الصدام الحضارى بين الشرق والغرب والذى يضم أعمالاً من قبيل « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم و « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح و « الحى اللاتينى » لسهيل إدريس و « السيدة فيينا » ليوسف إدريس وغيرها . ومثل كل هذه الأعمال تصور « ليلة يهودية » الصدام من خلال العلاقة بين رجل وامرأة ! رجل شرقى وامرأة غربية ـ الرجل يمثل « الذات » والمرأة تمثل « الآخر » . إلا أن الآخر هنا ليس أوروبا ـ على رغم وقوع

الحدث فى إيطاليا ـ ولكنه إسرائيل تمثلها الفتاة اليهودية التى يفتتن بها الشاب المصرى العابر بروما والذى تروى القصة على لسانه . تلتزم القصة فى مجملها بمعطيات التقليد القصصى الذي تنحدر منه والذى يبرر عادة فى تصويره الشخصية الشرقية اصطراع كوابح النفور والخوف مع دوافع الانجذاب والرغبة فى الاكتشاف ، كما يضفى على « الآخر » صفات الفاعلية والمبادرة والاقتحام ويضعه فى موضع التعليم والقيادة ومساعدة البطل (دون قصد) على اكتشاف ذاته عن طريق صدمه ومهاجمة مجال كينونته . الغالب على قصص هذا التقليد ورواياته أن تنتهى بمصالحة البطل الشرقى مع ذاته ورفض الآخر بعد الاستفادة منه ـ أى أنه يحافظ على كيانه الحضارى ضد الاستيعاب من قبل الآخر .

تحافظ « ليلة يهودية » على هذه الثوابت البنيوية جميعاً ولا تحيد عنها فى شىء يذكر ، إلا أن جراتها تكمن فى نقلها كل هذا من السياق الأوروبى الغربى التقليدى إلى السياق اليهودى الإسرائيلى شديد الحساسية .

يقول البطل ـ الراوي الذى أطار صوابه جمال المرأة : « بى رغبة خفية ومجنونة أن أعرف هذه اليهودية ، ربما فضولى الذى يسحبنى كالثور إلى ميدان المصارعة (....) الندم سيلاحقنى العمر كله لو انسحبت من التجربة » إلا أن هذا الانجذاب يطاحن منه خوف

وحذر : « الصهاينة لا تنتهى حيلهم ، كيف أقبل أن أسعى بقدمى إلى الشرك المعد (....) » (ص ١١٦ ، ١٨٨) . ويعجب لطيب ريحها ويقول لنفسه « توقعت أن يكون لجسدها رائحة منفرة » ـ أى أنه يصحح بعض أفكار « الذات » المسبقة عن « الآخر » إلا أن الخوف يغلب فى النهاية إذ يستشعر بعد ليلتهما معاً أنها تريد امتلاكه ، بل إنها تكشف هويته المصرية التى حاول اخفاءها عنها وتسأله إن كانوا يسمحون لها بالعيش فى مصر . وتنتهى القصة بهروبه من ملاحقتها ومغادرته روما فى فزع قبل انتهاء المدة المقررة ، وهكذا مثل كل « الذوات » العربية التى رفضت « الآخر » الأوروبى فى عشرات الأعمال منذ مطلع القرن يرفض الراوى هنا « الآخر » الإسرائيلى ويجده ـ على افتتانه به ـ خطراً على كينونته .

** « عسل الشمس » ـ فؤاد قنديل الهيئة ـ المصرية العامة للكتاب .

الناقد والعمل الأول : « السباحة فى قمقم على قاع المحيط » لهالة البدرى

هل تختلف معايير الناقد عند النظر للعمل الأول لكاتب ما عن معاييره عند النظر لعمل جديد لكاتب متمرس وراءه رصيد متنام من الأعمال ؟

هل معايير النقد معايير مطلقة أم نسبية ؟

هل يتناول الناقد العمل الأدبى كما يتناول الأستاذ المصحح كراسة الإجابة على أسئلة الامتحان وقد « طوى طرفها فلا يعرف اسم الطالب ولا يعرف عنه شىء غير اسمه ، وإنما هو رقم مجهول الهوية إلى أن يتم التصحيح وتوضع العلامة وتسجل فى قوائم الدرجات ؟ توضع هذه القواعد ضمانا لحيدة المصحح وإبعادا لفعل الأهواء الشخصية أن تؤثر سلبا أو إيجابا على النتائج . فهل ينبغى للناقد الأدبى أن ينتهج نهجا شبيها بذلك فيمحو اسم المؤلف من على غلاف الكتاب موضع النقد ويمحو من ذاكرته كل

ما قد يكون مختزنا فيها من معلومات حول الكاتب وسنه وبيئته وخبرته في الحياة وأعماله السابقة إن سبقت له أعمال ؟ أم ينبغي للناقد أن يأخذ كل هذا في الحسبان فيترفق بالمبتدئين ولا يحاسبهم حساب الحرفيين الذى أتقنوا صنعتهم وصقلوا موهبتهم ؟

الحق أنه قليل من الكتاب من يولد ناضجا ، بل ينبغي أن نعيد صوغ هذه الجملة فنقول إنه ما من كاتب يولد ناضجا . فالكتابة في نطاق أى شكل من الأشكال الأدبية هي حرفة لها أصولها وقواعدها التى لابد من تعلمها لمن يتصدى للكتابة ، ولسنا نعنى بهذا أنه ينبغي أن يكون هناك « معهد للشعراء » وآخر للروائيين ، كل من يحمل إجازة علمية منه نستطيع أن نتوقع منه شعرا جيدا أو روايات فنية رفيعة . فمثل هذه المعاهد ـ إن وجدت ـ تستطيع أن تعلم الأصول والقواعد وتاريخ الأنواع الأدبية الخ ، ولكن يبقى بعد ذلك أو قبله دور الموهبة ، وهذه استعداد فطرى لا سبيل إليه بالدراسة والإجازات العلمية . ولكن الموهبة من جهة أخرى إن لم تصقل بالدرس والتأمل والمثابرة على التجريب ونقد الذات وتمثل نقد الآخرين فإنما تضيع وتذهب بدداً أو تبقى طاقة فطرية غير مهذبة وغير مستغلة مثل منجم ذهب لم يكتشف أو هجر بعد استغلال عروقه السطحية غير عالم هاجروه بالعروق المختبئة على عمق أكبر .

لننظر مثلا إلى توفيق الحكيم . إن من يطالع القائمة المألوفة

لمؤلفاته والتى تتصدر أغلب كتبه يجد أن أولى مسرحياته هى « أهل الكهف » المنشورة سنة ١٩٣٣ وقد بلغ الحكيم من العمر ٣٥ عاما وهى المسرحية التى تعد اليوم من كلاسيات الأدب العربى الحديث ، والتى لهج لسان طه حسين إبان نشرها بالثناء عليها ناعتا إياها بأنها فتح جديد فى الأدب العربى .

فهل ولد توفيق الحكيم عملاقا حتى يكون لعمله الأول هذا الأثر المبهر الذى لم يفل منه الزمان ؟ هذا ما قد يتوهمه ملقى النظرة العابرة ، لكن الحقيقة أن الحكيم كان يكتب للمسرح لخمس عشرة سنة قبل هذا التاريخ ، فقد كان يقتبس ويؤلف لفرقة عكاشة المسرحية وهو بعد طالب وكان ينتحل اسما مستعارا إتقاء لغضب أهله ، وأهم من ذلك سنوات بعثته الأربع التى قضاها فى باريس وعكف فيها على درس المسرح وغيره من مظاهر الحضارة الأوروبية درسا دقيقا ، وتجاربه الكثيرة التى يقصها علينا فى التمرس على كتابة الحوار طورا بالفرنسية وطورا بالعربية حتى أتقنه وصارت سلاسة الحوار من أبرز معالم فنه المسرحى فيما بعد . لم يولد ناضجا إذن وإنما كانت لديه موهبة تعرف عليها وصقلها بالدرس الدؤوب والتجريب المضنى . إلا أن الحكيم أهمل أكثر ما كتبه قبل « أهل الكهف » فلم ينشره بعد أن ذاع صيته باعتباره من أعمال صباه الفكرى . وكثير من الكتاب العظام رفض الناشرون أعمالهم المبكرة ،

.. أو نشرت أعمالهم فلم تحظ باهتمام حتى أتقنوا فنهم فالتفت إليهم النقاد والقراء . وكأن الكتاب يمكن تقسيمهم إلى صنفين : صنف يتعلم على المكشوف فهو يكتب وينشر أولا بأول ويطلع الملأ على تجاربه وأخطائه حتى ينضج أمام أعينهم ، وصنف يستتر بعيدا عن الأعين يكتب ويمزق ولا يرى بواكير أعماله ناشر أو ناقد ، وإنما تلتهم أسطرها سلال المهملات وأدراج النسيان فلا يخرج على العالم إلا مكتمل الإهاب ، ناضجا فى الصنعة والفكر . ومن الكتاب من يعود بعد أن يشهد له بالسموق فى ميدانه فينشر أعمال يفاعته من باب التندر أو الرغبة فى إطلاع القراء والنقاد على بذور فكرة الأولى ، ولهذا الباب من الأدب اصطلاح موقوف على وصفه فى الآداب الغربية هو Juvenilia مما تجوز ترجمته بأعمال اليفاعة أو الصبا . وغنى عن الذكر أن « أعمال اليفاعة » لا قيمة تذكر لها فى حد ذاتها وإنما قيمتها دائما مرتبطة بانتسابها إلى كاتب صارت له أعمال عظيمة فيما بعد . ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك فى الأدب العربى الروايات الثلاث الأولى لنجيب محفوظ التى أصطلح على وصفها بالتاريخية أو الرومانسية ، فهى أعمال لو لم يصبح محفوظ بعدها من هو لما بقت حية حتى اليوم ، وهى أعمال لم يكد يلتفت إليها النقاد فى وقتها ، ولكنهم عادوا إليها بحماس شديد حين اشتهر محفوظ بفضل أعماله الناضجة .

كل هذه الخواطر عبرت بذهنى حين فرغت من قراءة رواية « السباحة فى قمقم على قاع المحيط » للصحفية المصرية هالة البدرى (دار الغد ، القاهرة ١٩٨٨) ومن الغلاف الخلفى للرواية نعلم أنها فى منتصف العقد الرابع من عمرها وأنها كانت سباحة مرموقة فازت ببطولة الجمهورية عدة مرات قبل أن يستغرقها الاشتغال بالصحافة والحياة العملية . ومن كلمة التقديم الحماسية التى كتبها لها الدكتور يوسف إدريس نعلم أن هذه روايتها الأولى . وإذا رجعنا إلى التصنيف السابق فسنجد أن هالة البدرى تنتمى إلى ذلك القسم من الكتاب الذى يؤثر أن يتعلم فن الكتابة على الملأ ، فروايتها تحمل « العلامة المسجلة » للعمل الأول بكل ما يتميز به من أوجه قصور هى طبيعية فى عملية نمو الكاتب وصقل الموهبة . إلا أن من الأعمال الأولى ما تبدأ قراءته فلا تصمد لها حتى الإنتهاء منه ، أو تنتهى منه فتقسم بينك وبين نفسك أنك لا تضيع وقتك فى قراءة هذا الكاتب ثانية . وليست من هذا النوع رواية هالة البدرى ، فأنت تبدأ قراءتها فلا تجد عناء فى المثابرة على صفحاتها المئة والخمسين بل تجد متعة فى مواضع كثيرة ، وأنت تلمس موهبة سردية وتصويرية فياضة بالحيوية لا ينقصها إلا الصقل الذى لا يتأتى إلا بالقراءة المتأنية والواسعة لأعلام الفن الروائى ورصد التقنيات المختلفة المتاحة للروائى فى السرد ورسم الشخصيات وعقد خيوط الحبكة إلى آخره .

رواية الآنسة البدرى تنتمى إلى لون معين من ألوان الكتابة الروائية اصطلح النقاد الغربيون على وصفه بالكلمة الألمانية Bildungsroman ، وهى ما يمكن ترجمته برواية النمو أو تعلم الحياة أو الانتقال من حال البراءة إلى حال المعرفة ، وهذا الضرب من الرواية غالبا ما يكون السرد فيه بصيغة المتكلم فيروى الحدث وتقدم بقية الشخصيات من وجهة نظر الراوية الذى هو أيضا البطل أو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، وهذا هو أسلوب السرد الذى تختاره الروائية وهو أسلوب قد فرض نفسه عليها بلا شك باعتباره أنسب وسيلة للسرد بسبب عنصر السيرة الذاتية القوى فى الرواية . فالكاتبة كما قلنا كانت سباحة محترفة بارعة وروايتها هى قصة علاقة فتاة بالماء منذ سن الطفولة حتى بداية الأنوثة الناضجة ، ومن هنا فإن التوحد شبه كامل بين الشخصية الروائية ، وبين الكاتبة خالقتها ، وهو توحد لا يملك القارىء إلا أن يشعر به . والتفاصيل الواقعية فى الرواية لابد أنها مستمدة بالكامل تقريبا من الخبرة الشخصية المباشرة للروائية ، فتسعون فى المائة على الأقل من الحدث الروائى يدور حول حوض السباحة باحد النوادى الذى تنتمى إليه البطلة ، وجميع أصدقائها (وكلهم أيضا سباحون فى فريق النادى) يتطلعون إلى السبق والبطولة ، ولأن الكاتبة تعتمد بالكامل على خبرتها الشخصية المباشرة فإن القارىء أحيانا ما ينسى أنه يقرأ رواية

ويتصور أنه يقرأ « مذكرات سباحة » وهو احساس يذكيه أن الكاتبة لا تحسن دائما السيطرة على الوقائع والتفاصيل فتورد منها ما قد يكون شيقا فى حد ذاته إلا أنه بلا وظيفة داخل البناء الروائى .

ولعل المأخذ الرئيسى الآخر على الرواية هو أن الكاتبة تتعجل رسم الشخصيات ولا تغوص بما فيه الكفاية وراء دوافع السلوك ، وإنما تعمد كثيرا إلى التصوير الخارجى والتقرير بدلا من التجسيد ؛ فيبقى الحدث خارجيا وقائعيا سريع الحركة قليل العمق أغلب الوقت . وكل هذا مكتوب بلغة سهلة بسيطة تتميز بالجمل القصيرة والإيقاع السريع ، وهى لغة ملائمة لروح الرواية وهى بلا شك لغة تعلمتها الكاتبة فى مدرسة الصحافة التى تعمل بها ، ويا ليتها تتعلم مستقبلا أن تضفى عليها شيئا من كثافة لغة الأدب والشعر دون أن تتخلى عن طابع الحيوية فيها .

أكثرت من الكلام على الجوانب السلبية فى الرواية ، غير أن هذا قدر الكاتب الذى يقرر أن ينمو ويتطور منشورا على الملأ فاتحا صدره لسهام القراء والنقاد . كما أن الحديث عن السلبيات إنما هو مقدمة للحديث عن الإيجابيات ولو كانت الرواية تخلو من عناصر إجادة تشفع لعناصر النقصان لما استحقت الألتفات لها ، أما أبرز ما فى هذه الرواية من عناصر النجاح الفنى فهو البناء ، فالكاتبة قد وفقت توفيقا كبيرا فى توحيد عناصر خبرتها الحياتية وصبها فى قالب متماسك

البنيان وذى معنى محدد . وهى على هذا قد نجحت أيضا فى العثور على العام فى الخاص ، وهذا مطلب أساسى فى الفن الجيد .

وهكذا فإن وقائع حياتها حول حوض السباحة وتفاصيل علاقتها بصديقاتها فى النادى وبأسرتها و « بالكابتن فكرى » مدرس السباحة خاصة تصبح فى الوقت ذاته وقائع نموها الوجدانى من الطفولة إلى إدارك « أنثويتها » ومعنى هذه الأنثوية فى السياق الاجتماعى ، وتصبح الرواية ليست سيرة سباحة وإنما سيرة فتاة تحاول التوفيق بين أنوثتها وبين المجتمع ، فتاة لا تريد أن تثير سخط المجتمع عليها ولكنها أيضا لا تريد أن تفقد تفردها ولن تخضع أنوثتها لقيود تقاليد بالية . ومما يحمد للآنسة البدرى أنها تعالج هذا الموضوع فى الرواية ـ وهو موضوع لابد لصيق بوجدانها من حيث أنها أنثى تكتب عن خبرة أنثوية ـ أنها تفعل ذلك بدون حماس زائد ، وبدون أن تتحول روايتها إلى نفير دعاية لقضية الأنثى المضطهدة فى مجتمع رجولى على نحو ما نجد مثلا فى روايات الدكتورة نوال السعداوى حيث المواقف والعلاقات مفتعلة من أجل خدمة قضية الأنثوية Feminism التى تبنتها الدكتورة السعداوى من منظور غربى ، على حين تبقى هالة البدرى متبنية للقضية بشكل طبيعى ، بدون افتعال أو انفعال ومن موقع التعامل مع المجتمع من داخله وليس رفضه رفضا مطلقا .

الرواية إذن تتناول موضوع تحرر الأنثى من المجتمع على المستوى

الواقعي ، إلا أن للرواية مستوى رمزيا رفيعا يصبح معه هذا التحرر رمزاً لتحرر المجتمع كله سياسيا ونضوجه اجتماعيا بحيث يتجاوز هزائمه وأوهامه ويرفض حكم الفرد ويتجه نحو حكم ديمقراطي . ففي الرواية شخصية ساحرة وكريهة فى وقت واحد ، هى شخصية « الكابتن فكرى » مدرب السباحة . هو مدرب كفء يجلب لفريقه وناديه البطولات والجوائز ، إلا أنه جبار متسلط يتحكم فى كل صغيرة وكبيرة فى حياة فتيات الفريق ويكاد يحصي عليهن أنفاسهن ونظراتهن ويلغى حياتهن العاطفية بدعوى حسن السمعة ، ولا يقنع إلا بأن يكن له جوارى مطيعات مؤلِّهات فى السر والجهر ، وفى الفكر والفعل . وبما له من سلطة وكفاءة وشخصية آسرة ، وبما يضربهن الواحدة بالأخرى ، ينجح فى إحكام سيطرته المطلقة عليهن جميعاً . إلا أن أحداث الرواية تكشف عن زيفه و خبثه وتطلعه الطبقي ، ويصبح الحدث محاولة من جانب الفتيات للتحرر من أسرة الخانق وهو ما ينجحن فيه فى النهاية . ويتزامن هذا مع أحداث على المستوى العام تنتهى بحرب أكتوبر وعبور القناة ، والنضوج السياسى للبلد المتمثل فى رفض حكم الفرد والحركة نحو الديمقراطية . تقول الزاوية فى أواخر الرواية :

« كنا نحس بشعور يجمع بيننا هو أننا كبرنا ، ولم نعد مجرد قطع شطرنج . وكان ذلك واضحا أثناء الاجتماع فلم يعد الكابتن يتدفق بالحديث دون اعتراض من أحد .

كانت لنا ملاحظاتنا واقتراحاتنا وتحفظاتنا . والغريب أن الكابتن فكرى استوعب هذا التحول أو على الأقل تصرف كأنه رجل جديد واسع الصدر حليم وديمقراطى » ، وتقول فى موضع آخر :

« كرهنا البطولة التى تستعبد الإنسان وتسقط به إلى نقيضها ، إلى الهوان والامتهان (...) واقتنعنا أن الإنسان إذا فقد احترام ذاته لا ينفعه هتاف الآخرين بحياته ، ولن تزيل أكاليل الغار وصمة الذل عن جبينه . » .

هذه الكلمات تنصرف إلى علاقة الفريق بالكابتن الديكتاتور على المستوى الخاص للحدث فى الرواية ، أما على المستوى العام فمغزى هذا الكلام ومغزى علاقة الفريق بالكابتن ليس ببعيد المنال من علاقة الشعب المصرى بالحاكم الفرد فى عصرى عبد الناصر والسادات . إلا أن هالة البدرى توفق توفيقا ـ لا يملك إلا أن يحسدها عليه كتاب أذيع صيتا وأعرق مرانة بالفن الروائى ـ فى مزج الرمز بالنسيج الواقعى للرواية فلا تستطيع أن تفصل بينهما ، بل إنه يبلغ من « خفة يدها » أن المرء يبقى فى شك ما إذا كانت قصدت عمداً إلى المستوى الرمزى أم أنه جاء عفو الخاطر ومن حيث لم تكن تحتسب .

عبور الحاجز المخيف
تأملات فى ظاهرة « لوركا » فى الشعر العربى

القصائد الأربع التالية هى من عوارض ظاهرة الاهتمام بالشاعر الأسبانى فيديريكو جارثيا لوركا فى الشعر العربى الحديث ونحن نوردها هنا بنصها الكامل تسجيلا جزئيا للظاهرة وتصديرا للدراسة التالية التى تحاول تفسير تلك الظاهرة .

القصائد بترتيب ورودها ومناقشتها فى المقال هى :

« غارسيا لوركا » لبدر شاكر السياب من مجموعة « انشودة المطر » (١٩٦٠) .

« لوركا » لمحمود درويش من مجموعة « اوراق الزيتون » (١٩٦٤) .

« لوركا » لصلاح عبد الصبور من مجموعة « احلام الفارس القديم » (١٩٦٤) .

« مراثى لوركا » لعبد الوهاب البياتى من مجموعة « الموت فى الحياة » (١٩٦٨) .

غارسيا لوركا

فى قلبه تنور
ألنار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور :
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازى المطر .
خيوطه ، ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثدى الأمهات ساعة الرضاع
ومن مُدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مُدى للقابلات تقطع السرر
ومن مُدى الغزاة وهى تمضغ الشعاع
شراعه الندى كالقمر
شراعه القوى كالحجر
شراعه السريع مثل لمحة البصر
شراعة الأخضر كالربيع
الأحمر الخضيب من نجيع

كأنه زورق طفل مزق الكتاب

يملأ مما فيه ، بالزوارق النهر ،

كأنه شراع كولمبس فى العباب

كأنه القدر .

بدر شاكر السياب

لوركا

عفو زهر الدم ، يا لوركا ، وشمس فى يديك

وصليب يرتدى نار قصيده .

أجمل الفرسان فى الليل .. يحجون إليك بشهيد .. وشهيدة

*

هكذا الشاعر ، زلزال .. وإعصار مياه

ورياح .. إن زأر

يهمس الشارع للشارع : قد مرت خطاه

فتطاير ياحجر !

*

هكذا الشاعر ، موسيقى ، وترتيل صلاه

ونسيم ، إن همس

يأخذ الحسناء فى لين إله !

وله الأقمار عش ، إن جلس !

*

لم تزل إسبانيا اتعس أم

أرخت الشعر على أكتافها

وعلى أغصان زيتون المساء المدلهم

علقت أسيافها !

*

عازف الجيتار فى الليل يجوب الطرقات

ويغنى فى الخفاء

وبأشعارك يا لوركا ، يلم الصدقات

من عيون البؤساء !

*

العيون السود فى اسبانيا ، تنظر شزرا

وحديث الحب أبكم

يحفر الشاعر فى كفية قبرا

إن تكلم !

*

نسى النسيان أن يمشي على ضوء دمك

فاكتست بالدم بسمات القمر

أنبل الأسياف .. حرف من فمك

عن أناشيد الغجر !

*

آخر الأخبار من مدريد ، أن الجرح قال :

شبع الصابر صبرا !

أعدموا غوليان فى الليل ، وزهر البرتقال

لم يزل ينشر عطرا .

*

أجمل الأخبار من مدريد ،

ما يأتى غداً

محمود درويش

لـوركــا

لوركا ...

نافورة ميدان

ظل ومقيل للأطفال الفقراء

لوركا أغنيات غجرية

لوركا شمس ذهبية

لوركا ليل صيفى منعم

لوركا أنثى متئم

لوركا سوسنة بيضاء

مست خديها فى الماء

لوركا أجراس قباب

سكنت فى جوف ضباب

قرب النجم المفرد

آنا تشدو ، آنا تتنهد

لوركا حلوى سكر

لوركا سعف العيد الأخضر

لوركا قلب مملوء بالنور الرائق

وضلوع شفافه

لوركا صدر عريان من زبد ودخان

علم للشجعان

لوركا حلو كجنى النحل الشبعان

مر كمياه البحر الحلوه

وكموجتها هيمان ..

فى ليلة صيف راكدة الريح

صار الشاعر أسطوره

قتلته الخفراء الحقراء

وتكوم جرحاً فوق التل

شرقت جمجمة منخوره

بدما قلب معتل

والجسم الخشبى

والقبعة المطموره

صدئا فى الطل

أما الكلماتِ الحلوة والممروره

فقد انسابت جدول

يمضى حيث سقطت ، وعض التراب فمك

حتى يغفى فى حضن الله الغاضب

يرجوه أن يعفو عن خفراء بلداء

قتلوا آخر أبناء الرب

صلاح عبد الصبور

مراثى لوركا

ـ ١ ـ

يبقر بطن الأيل الخنزير

يموت « انكيدو » على السرير

مبتئسا حزين

كما تموت دودة فى الطين

أدركه مصير « لقمان » مصير نسره السابع فى النهاية

تمت فصول هذه الروايه :

لن تجد الضوء ولا الحياه

فهذه الطبيعة الحسناء

قدرت الموت على البشر

واستيثرت بالشعلة الحية فى تعاقب الفصول

ماذا لموتى ، آه يامليكتى ، أقول ؟

والشعلة الزرقاء

لم أرها ولم أزر بلادها البعيده

ـ ٢ ـ

مدينة مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يولد الإنسان فى أبوابها الألف ولا يموت

يحيطها سور من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

رأيتها - والدود

يأكل وجهى وضريحى عفن مسدود

قلت لأمى الأرض : هل أعود ؟

فضحكت ونفضت عنى رداء الدود

ومسحت وجهى بفيض النور

عدت إليها يافعاً مبهور

أعدو على ظهر جوادى الأخضر الخشب

صحت على أبوابها الألف ولكن النعاس عقد الأجفان

وأغرق المدينة المسحورة

بالدم والدخان

- ٣ -

الغادة المضواع

ذات العيون السود والأقراط

تجملت بورق الليمون والقداح

تعطرت بماء ورد النار

وقطرات مطر الأسحار

غرناطة الطفولة السعيدة
طيارة من ورق ، قصيدة
مشدودة بخيط هذا النور
تهتز فوق السور
غرناطة البراءة
تمعن فى إلقاء ما تحمل من ريح ومن نجوم
تنام تحت نتف الثلج على القرميد
تشير فى خوف إلى كثبانها السوداء
فمن هناك الإخوة الأعداء
جاءوا على ظهر خيول الموت
وأغرقوا بالدم هذا البيت

ـ ٤ ـ

ثور من الحرير والقطيفة السوداء
يخور فى الساحة والفارس لا يراه
قرناه فى الهواء
يطاردان نجمة المساء
ويطعنان الفارس المسحور
ها هو ذا بسيفه المكسور
مضرج بدمه فى النور .

فمان أحمران فاغران
شقائق النعمان
على سفوح جبل الخرافه
دم على صفصافه
ـ أيتها النافورة الحمراء
أسواق « مدريد » بلا حناء
فضمخى يد التى أحبها ، بهذه الدماء
يا صيحة المهرج ـ الجمهور
ها هو ذا يموت
والثور فى الساحة مطعونا ، بأعلى صوته يخور

ـ ٥ ـ

غسلاً لعار الموت حتف الأنف
أغمد حد السيف
فى قلب هذا الليل
قاتل حتى الموت
من شارع لشارع
أدركه الأوغاد
وزرعوا فى جسمه الخناجر
وقطعوا الخيط الذى يهتز فى السماء

طيارة الطفولة الخضراء

تسقط فى خنادق الأعداء

غرناطة اليتيمه

يبيعها النخاس

من يشترى عائشة ؟ من يشترى العنقاء ؟

اميرة من بابل أسيره

اقراطها من ذهب المدينة المسحورة

من يشترى الأميرة ؟

ـ ٦ ـ

مدينة « الضروره »

ترهص بالعالم والإنسان

تحت سماء صيفها العريان

أواجه الضياع والأسطورة

أواجه النسيان

أيتها الصيروره :

النسخ المكروره

فى هذه الماكنة الكبيرة

تقرضها الفيران

يا ببغاء الملك الأبله ، يا عشيقة السلطان

تسلقى حوائط المتاحف

وضاجعى الزواحف

وقامرى برأس هذا الثائر

ها هو ذا محاصر من شارع لشارع

تتبعه الخناجر

عبدالوهاب البياتى

للشاعر الأسبانى فيديريكو جارثيا لوركا تأثير غير منكور على الشعر العربى المعاصر ، وليست القصائد الأربع التى أوردناها هنا إلا قليلاً من كثير مما يصلح للدلالة على هذا التأثير ، على أن القصائد الأربع المذكورة أصلح من غيرها فى الدلالة على هذا الأثر لكونها مكرسة بكاملها للتغنى بالشاعر الأسبانى كما أن كلا منها يتخذ من اسمه المشبع بالايحاءات عنوانا لها ، وغنى عن القول أن أثر لوركا فى الشعر العربى الحديث يتجاوز بكثير هذه النخبة الرباعية المتواضعة من القصائد ، فليس مبغانا هنا هو الحصر ، وإنما الإشارة لوجود ظاهرة ومحاولة تفسيرها تفسيراً مبدئيا ، والمحقق الذى لاشك فيه أن أثر لوركا ـ سواء بذكر الاسم أو بالإشارة إلى حياته أو فنه ـ ظاهر محسوس بما يصعب إحصاؤه فى شعر العربية الحديث ، وأن ثم مجالاً واسعاً لمن يبتغى الإضطلاع بدراسة مقارنة مطولة فى هذا الموضوع[١] .

الشعراء الأربعة المختارون هنا كلهم من أعلام حركة التحديث فى

الشعر العربى ، وكلهم (باستثناء محمود درويش الأحدث جيلاً) بدأ يكتب الشعر فى أواخر الأربعينيات أو أوائل الخمسينيات ليبلغ نضجه الفنى فى الستينيات ، وهى الفترة التى تنتمى إليها قصائدهم اللوركاوية المنتقاة هنا ، والذى نراه هو أن اشتراك هؤلاء الشعراء الكبار على غير تدبير منهم وعلى تباين أقطارهم العربية ما بين العراق ومصر وفلسطين فى امتداح لوركا واستلهام حياته وشعره يرقى إلى مستوى الظاهرة الأدبية الطالبة للتفسير ولا يمكن صرفه من الأعتبار بوصفه تأثراً شخصيا أو آصرة خاصة بين هذا الشاعر أو ذاك وبين لوركا .

ولا سبيل إلى فهم معنى لوركا لدى الشعراء الغرب بدون بعض الإلمام بالخلفية السياسية الاجتماعية لنتاجهم الشعرى والمشاغل العامة التى عبروا عنها فى هذا الشعر ، فضلاً عن الإلمام بشواغل الشاعر الأسبانى فى أشعاره ، وإلى هذا وذاك نحن محتاجون أن ندرس ظروف موته العنيف فى أوج شبابه (٣٨ عاما) بيد قوى اليمين الفاشى فى أسبانيا سنة ١٩٣٦ .

تميزت أحوال العالم العربى فى الحقبة التالية على الحرب العالمية الثانية بالاضطراب السياسى والاجتماعى . فبادىء ذى بدء كان النضال للتحرر من الاستعمار الأوروبى ثم كان قيام دولة إسرائيل والحروب العربية الإسرائيلية التى شهدت المنطقة أربعا منها

والصراع بعد غير محسوم ، وعلى الصعيد الداخلى فى كل قطر عربى على حدة كان هناك النضال من أجل إقامة نظام اجتماعى جديد يقوم على الديمقراطية السياسية والعدل الاجتماعى ويستهدف اللحاق بركب التقدم الحضارى . لكن الحركة كثيراً ما عاقها اصطراع القوى الاجتماعية والسياسية المختلفة داخل الوطن الواحد كما أن أحلام الحكم الديمقراطى وكرامة المواطن لم تصمد لحقائق حكم الفرد وقمع الدولة .

نحن إذن نتحدث عن جيل من الشعراء جثمت على طفولتهم أهوال حرب عالمية وبلغوا مرحلة الشباب وتفتح المدارك ليجدوا أنفسهم يعيشون فى بيئة قومية مضطربة سياسيا واجتماعيا ومنقسمة فكريا . مثل هذه الأحوال يفرض على المثقفين أن يحددوا المواقع التى يتمركزون فيها بفنهم وفكرهم ، ولا نعتقد أن ثم خلافا على أن شعراءنا الأربعة (السياب والبياتى وعبد الصبور ودرويش) يمكن إدراجهم جميعا مع فئة اليسار التقدمى على التفاوت بينهم فى مقدار انغماسهم فى العمل السياسى المباشر ، وعلى تباين أساليبهم الشعرية وخلفياتهم القطرية والشخصية ، فلا خلاف على أنهم جميعا يحملون فى شعرهم الهم الاجتماعى ؛ ذلك الإحساس بالإنسان العادى وبالطبقات الراقدة فى قاع المجتمع وبالفرد المطحون المقموع . كلهم يحلم فى شعره بالعدل الاجتماعى والحرية السياسية ، وكلهم يؤمن

أن شعره ينبغي أن يكون أداة فى تحقيق هذه الأهداف العليا ، ومن هنا فإن أشعارهم تفصح عن إحساس يشتركون فيه مؤداه أنهم أصحاب رسالة ؛ أن ذروة الشعر أن يصبح الشاعر بطلاً ثورياً ؛ أن يصبح رجل الكلمة رجل فعل وإن كان معنى ذلك هو الموت ، ومن هنا تبزغ الصلة بلوركا ، فقد وجد هؤلاء الشعراء فيه خير تجسد لمثلهم الأعلى ، وعندهم أن خير قصائده لم تكن قصيدة من كلمات ، بل كانت مصرعه بيد قوى القهر والرجعية .

* * *

أعدم لوركا رميا بالرصاص على أيدى القوى المتمردة على الجمهورية الأسبانية والتى كان لوركا من أنصارها صبيحة التاسع عشر من أغسطس ١٩٣٦ فى الأيام الأولى للحرب الأهلية الأسبانية وتم الاعدام فى موقع خصص لذلك خارج مدينة غرناطة التى نشأ لوركا فيها وعاش . كان لوركا أسطورة فى حياته ثم جاء موته الدموى والمفاجىء ولما يجاوز عمره الثمانية والثلاثين ليحيط هذه الأسطورة بمزيد من الهالات وينفث فيها مزيدا من الرموز . والحق أن شعر لوركا بأسلوبه السريالى واستخدامه للأغانى الفولكورية وبحسيته ولجوئه لخلق الأساطير الخاصة به ـ لا يسهل تفسيره تفسيرا سياسيا ، وقد قال أحد النقاد أن شعر لوركا ليس له « معنى سياسيا مباشرا (...) فالجماهير وبواعث حركتها لم تكن تثير اهتمامه »(٢) ،

وهو رأى يعضده قول الشاعر نفسه « لن أصبح سياسيا أبداً ، أبداً ! إنى ثورى مثل كل الشعراء الصادقين ، أما أن أكون سياسيا فمستحيل ! »[٣] ويحدثنا « إيان غيبسون » ـ مؤرخ حياة لوركا وأحد كبار الثقات فى كل ما يتعلق بالشاعر وأعماله ـ أن لوركا كان « ليبراليا بالمعنى الواسع للكلمة » وأنه على نقيض الكثيرين من الكتاب الأسبانى المعاصرين له « لم ينضم إلى حزب سياسى ولا ارتبط بأى جماعة يسارية بعينها ... »[٤] .

وهكذا فإننا إذا ما قرأنا أعمال لوركا قراءة « فنية » بحتا وإذا ما أخذنا الأقوال الآنفة مأخذاً حرفياً ، فقد يؤول بنا الأمر إلى التساؤل : لِمَ قتل الفاشيون لوركا ولِمَ أصبح الشاعر القتيل رمزاً للشاعر ـ الثائر الشهيد عند الشعراء العرب وعند غيرهم من المثقفين فى العالم بأسره . على أنه ينبغى ألا نسترسل فى مثل هذه التساؤلات وأن نتذكر أنه وإن كان لوركا قد وقف بمعزل عن العمل السياسى المباشر ، فإنه كان ينظر إلى نفسه باعتباره « ثوريا » مثل « كل الشعراء الصادقين » .

ولعل أحد التجليات المبكرة لثوريته هى تعاطفه الواضح فى أشعاره الأولى مع الأقليات المضطهدة فى المجتمع الغرناطى فى تلك الفترة ، من اليهود ذوى الأصل العربى والزنوج والغجر[٥] . ويشير أحد الباحثين إلى ما يعضد هذا الرأى حين يقول إنه حين زار لوركا الولايات المتحدة

سنة ١٩٢٩ فإن « الحى الوحيد فى نيويورك الذى أحبه بحق كان حى الزنوج ، هارلم »[٦] .

نستطيع إذن أن نقول إن ثورية لوركا كانت ثورية رؤياوية ؛ ذلك النوع من الثورية الذى يلمس جوهر العطف الإنسانى بدون أن يرتبط بالضرورة بهذه القضية أو تلك ، أو بهذه الجماعة أو ذلك المذهب . يقول لوركا فى قصيدته « صوّار الليل » المكتوبة سنة ١٩١٨[٧] .

ووددت لو أن دمى انسكب فى الحقل

فتلين قسوة التربة وينبث فيها الأرج

حيث الفلاحون المكدودون

يهوون بضربات الفؤوس

وفى قصيدة أخرى هى قصيدة « أغان جديدة » التى اشتمل عليها ديوانه الأول « كتاب القصائد » المنشور سنة ١٩٢١ يقول لوركا :[٨]

صاد أنا إلى الأريج والضحكات

صاد أنا إلى أغنيات جديدات

خوالى من الأقمار والزنابق

ومن حكايات العشق الباليات

***

أغنية عن الغد تهيج

صفحة أمواه المستقبل

الهادئة ، وتشحن بالأمل

أمواجه وطميه

***

أغنية تبلغ روح الأشياء

وقلب الرياح

أغنية تقر فى الختام

فى فرح القلب الخالد

إن عطف لوركا على « الفلاحين المكدودين » ، ورفضه للرومانسية فى الشعر ، وتحريضه على إهاجة « صفحة أمواه المستقبل الهادئة » مما يتبدى فى المقتطفات السابقة ليس بكاف لأن يجعل منه كاتبًا للمنشورات السياسية اليسارية أو أن يستعدى عليه قوى اليمين المتطرف . ولعل أفضل سياق لفهم « ثورية » هذه الأشعار وما شابهها هو هذه العبارة للشاعر الانجليزى « ستيفن سبندر » : « إن من الشعر غير المكتوب فى تأييد آراء سياسية بعينها ماهو مع ذلك عميق فى دلالاته السياسية »[٩] .

وإذا ما نظرنا إلى تراجيديات لوركا الكبرى (« عرس الدم » و « يرما » و « بيت برناردا ألبا ») والتى يبدو أنها جميعا تعالج قضية الأنوثة المحبطة ، فإننا لواجدون أيضاً أنها جميعا طروح مجازية لانتصار الموت على الحياة ؛ وبهذا المعنى وباعتبار الظروف

السياسية والاجتماعية السائدة فى أسبانيا وقت كتابة هذه الأعمال ، فلاشك أنه من الممكن عدها أعمالا ذات محتوى سياسى ، وأن كان ذلك على المعنى « السبندرى » وحده الذى أشرنا إليه أعلاه . وقد أثبتت هذه المسرحيات فيما بعد أنها كانت نبؤة صادقة بانتصار الفاشية (أى الموت) فى أسبانيا .

وعلى الرغم من أن لوركا لم يكن يؤمن باشتراك الفنان فى العمل السياسى المباشر ، وخاصة إذا كان ذلك عن طريق فنه ، فإننا مستطيعون أن نجد فى أعماله المسرحية عبارات ترد على لسان بعض شخوصه يمكن أن تعد مؤشراً على موطن عواطفه الاجتماعية . ففى مسرحية « بيت برناردا ألبا » يدور الحوار التالى بين خادمتين تعملان فى دار «ألبا»[١٠] :

پونثيا : لا نملك فى دنيانا سوى أيدينا وحفرة فى أرض الله .

خادمة أخرى : وهى البقعة الوحيدة من الأرض التى يتركونها لنا - نحن الذى لا نملك شيئاً !

ومن ناحية أخرى نسمع برناردا ألبا - صاحبة الدار - تقول لنفسها : « إن الفقراء كالحيوانات ، وكأنهم مخلوقون من طينة أدنى » وفى مناسبة أخرى نسمعها تنهر خادمتها - بونثيا - قائلة :

« اشتغلى وأغلقى فمك، فهذا واجب كل من يعمل لكسب عيشه »[١١] .

على أنه مهما كان رأى لوركا فى الفرق بين « الثورية » وبين العمل السياسي المباشر ، ومهما كان ظنه أنه فوق التحزب السياسى ، فواقع الأمر أنه فى الفترة المحمومة السابقة على الحرب الأهلية ، كان التداعى السريع للأمور يحتم على المثقفين أن يحددوا بوضوح موقعهم الانتمائى : مع النظام الجمهورى الديمقراطى الاشتراكى العلمانى التقدمى أم مع القوى الملكية اليمينية المحافظة المتمسكة بالكاثوليكية والوطنية بمعناها الضيق ؛ بعبارة أخرى كان الاستقطاب السياسى تاما وكان متعذراً على أى شخصية عامة أن تبقى بلا توجه واضح .

فى هذه الظروف يبدو أن لوركا قد « تسيس » على الرغم من أنفه . ويحدثنا « إيان غيبسون » أنه مما لاشك فيه أن لوركا قد شارك ـ فى الشهور السابقة على الحرب الأهلية ـ فى اجتماعات تتسم بطابع مناصر للجمهورية ومناهض للحركة الفاشية[١٢] ، كما أدلى بتصريحات عامة تحمل نفس الطابع . ففى مقابلة أجرتها معها إحدى صحف مدريد اليومية فى أول أبريل ١٩٣٦ قال :[١٣] .

« .. يوم يتم القضاء على الجوع ، سيشهد العالم أعظم انفجار روحى فى تاريخه . إن أحداً لا يستطيع أن يتخيل مقدار الفرح الذى ستفجره الثورة الكبرى يوم تأتى . إننى أتحدث كما لو كنت اشتراكياً حقيقياً . أليس كذلك ؟ » .

وما مضى شهر حتى نشرت إحدى المجلات الأسبوعية هذه الرسالة منه فى عدد أول مايو « عيدالعمال »[١٤] .

« أبعث إلى كل عمال أسبانيا بتحياتى الحارة إذ يوحد بيننا فى « أول مايو » الرغبة العارمة فى إقامة مجتمع أكثر عدلاً » .

ومن المشغف أن نراه يحدد موقعه السياسى من حيث لا يقصد وذلك فى معرض الحديث عن عقيدته الفنية ، وكان ذلك فى آخر مقابلة صحفية أجريت معه قبل مصرعه[١٥] .

« لولا أن فكرة الفن للفن لا تستحق إلا أن نسخر منها ، لقلنا إنها فكرة تتسم بالقسوة ، إذ ليس من شخص مهذب يؤمن حتى اليوم ، بذلك العبث الذى اسمه الفن الخالص ، أو الفن من أجل الفن . وفى هذه اللحظة الزمانية المشحونة يتعين على الفنان أن يضحك ويبكى مع الناس . يجب علينا أن نطرح جانبا باقة الزنبق التى نحملها وأن نغوص فى الوحل حتى نساعد أولئك الذين يبحثون عن الزنابق .. » .

لئن كانت أشعار لوكرا ومسرحياته برموزها وتعقيدها الفنى وتعدد طبقات المعنى فيها قد تركت فى أذهان اليمين الفاشى بقية من شك حول موقفه السياسى ، فالذى لاشك فيه أن هذه التصريحات السافرة وأشباهها (إلى جانب عداءه المعروف للكاثوليكية) قد محت آخر آثار هذا الشك وحددت موقعه بدقة فى المعسكر الآخر .

ومما لا يفوت مغزاه فى هذا السياق أن الجماهير الأسبانية قد

تعرفت بالسليقة الشعبية على « الثورية » فى شعره ، فقد كانوا ـ على أميتهم ـ يحفظون أناشيده ظهراً عن قلب . ويحكى شاهد عيان للحرب الأهلية « أن قصائده القصيرة ببساطه أنغامها وقوافيها أضحت أغاني حرب « للحمر » [أى الشيوعيين] »[١٦] ، ويمضى الباحث نفسه محاولاً تفسير تلك الظاهرة كما يلى[١٧] :

« ذلك أن قسما كبيرا من أعماله « شعبى » بمعنى أنه يلمس فى الناس مشاعرهم المشحونة والتى لا يعون بها إلا وعياً جزئيا ، فيؤججها ويعلو بها عن طريق فنه ، وهكذا أضحت المشاعر القوية التى أطلقها من عقالها جزءاً من الحركات الثورية الهلامية فى أسبانيا شاء هو ذلك أم أبى . لذلك كان حتما أن يلقى حتفه بيد الهمجية الفاشية وأن يغدو شعره علما هاديا للجماهير الأسبانية » .

ومن كل ما تقدم نستطيع أن نفهم لماذا أضحى شعر لوركا واستشهاده السياسى (وهو الأهم هنا) بعد مضى ما يقرب على ثلاثين عاماً عليه علما هاديا لجيل من الشعراء العرب رأوا فى أنفسهم « ثوريين » مثله يناصرون قضية الإنسان وسط عالم لا يزال يرزح تحت وطأة أشكال شتى من الفاشية ولاشك أن من عرف شعر لوركا جيدا من بين هؤلاء الشعراء (البياتى يقينا) بحيث يدرك مدى تأثير الشعر العربى الأندلسى على حساسيته الشعرية[١٨] ومدى احترامه للحضارة العربية التى ازدهرت قديما فى أسبانيا وخاصة فى مدينة

غرناطة ـ من عرف ذلك منهم لاشك قد زاد افتتانه بلوركا وشعوره بقوة الآصرة الوجدانية به ـ ولاشك أن إعجاب لوركا بالحضارة العربية الأندلسية وإعلانه ذلك دون حرج كان مما أثار سخط غلاة الكاثوليك الوطنيين عليه فى الفترة السابقة على بداية الحرب الأهلية . ومن أمثلة ذلك أنه سئل فى مقابلة جرت معه قبيل الحرب عن رأيه فى سقوط غرناطة العربية عام ١٤٩٢ فى يدى فرديناند وإيزابل فجاء رده كما يلى فى غيرموارية(١٩) :

« كان ذلك كارثة على الرغم من أنهم يقولون غير ذلك فى المدارس . لقد ذهبت حضارة رائعة : شعر وعمارة وتهذيب بلا مثيل فى الدنيا ـ كل ذلك ذهب ليحل محله مدينة فقيرة ، خانعة ؛ خراب تقطنه أسوأ بورجوازية فى أسبانيا اليوم » .

لاعجب إذن فى أن بدر شاكر السياب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) الذى تراوح اضطهاده السياسى ما بين الطرد من الوظائف والسجن والمنفى يشعر بالتوحد مع لوركا . ونراه فى قصيدته يلجأ إلى سلسلة من الأخيلة تعتمد على مزج الجليل والمبتذل من ناحية والرقيق والقوى من ناحية أخرى . ومن خلال ذلك يرسم صورة للوركا يبدو فيها قوة موجبة شاملة لا يمكن الوقوف فى سبيلها إذ تمضى قدما بحتمية « القدر » نحو عالم جديد ومستقبل واعد يرمز إليهما « شراع كولبس » .

ومن المدهش أن محمود درويش (م . ١٩٤٢) يستخدم نفس التقنية الشعرية فى قصيدته عن لوركا . وهكذا فالشاعر الذى هو « زلزال » و« إعصار مياه » ، هو أيضا « موسيقى » و« ترتيل صلاة » ، الأثر الناتج عن ذلك مرة أخرى هو صورة شمولية ، أضخم من الواقع . ويلجأ درويش إلى صور مستمدة من البيئة الأسبانية والعالم اللوركاوى ذاته ، ومن خلال ذلك يطرح « تيمة » Theme أثيرة لدى الشعراء العرب المحدثين عامة ، ونعنى بها تيمة « الشاعر » الذى يصبح « فاعلاً » ، أو « الكلمة » التى تستحيل « فعلاً » . انظر إلى البيت « أنبل الأسياف حرف من فمك » حيث يصبح « الحرف » «سيفا » .

ومن جهة أخرى فإن توحد درويش الشخصى مع لوركا ، أى توحد الشاعر ـ المناضل بالشاعر ـ المناضل ، يسير فى خط مواز لتوحد آخر ضمنى فى القصيدة بين أسبانيا التى اغتصبها الفاشيون وبين فلسطين التى اغتصبها الإسرائيليون ، فالحاصل أنه على الرغم من أن فلسطين غير مذكورة بالاسم إلا أن نسيج القصيدة وموضوعها مقصود منه أن يدفع إلى الواعية باسم « فلسطين » كلما ذكرت أسبانيا أو استثيرت صورتها . وتنتهى قصيدة درويش ـ مثلها مثل قصيدة السياب ـ بنغمة مؤملة متطلعة إلى المستقبل : أجمل الأخبار من مدريل ما يأتى غداً .

ولانحسبنا بحاجة لأن نقول إن مدريد هنا ليست إلا حيفا أو يافا أو غيرها من البلاد الفلسطينية .

أما صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـ ١٩٨١) فيلجأ إلى مراكمة كوم من الصور الشعرية المستوحى بعضها من المحصول اللوركاوى المألوف ، ومن هذا السبيل يشكل صورة للشاعر الأسبانى يبدو فيها خلاصة لكل ماهو جميل وموجب فى الحياة . وعلى قدر نجاحه فى رسم هذه الصورة المفعمة بالحياة ، يكون نجاحه فى استثارة مشاعر الاستبشاع فى المقطع الثانى من القصيدة حين نشهد كل هذه الحياة متكومة « جرحاً فوق التل » ، وفى آخر القصيدة يتحول الشاعر إلى رمز للمسيح وبذلك يصبح موته بالتضمين سبيلاً لخلاص البشر ، وتختتم القصيدة بانتصار الحب على الموت إذ يضرع «الشاعر ـ المسيح » إلى أبيه السماوى أن يغفر لقاتليه جرمهم .

وأما قصيدة البياتى (م . ١٩٢٦) فهى كما هو واضح أطول القصائد الأربع إلى كونها أعقدها فى نسيجها الشعرى ، ولعل البياتى أن يكون أكثر الشعراء العرب تمثلاً لعالم لوركا الشعرى وأقدرهم على استثارة هذا العالم فى شعره هو ، وتوظيف عناصره لأغراضه الخاصة . يقول البياتى فى معرض التعليق على استخدامه فى صورة الشعرية لعناصر واضح انتماؤها للمحصول اللوركاوى التقليدى[٢٠] :

« ظهر الحرس الأسود[٢١] فى شعرى مع ظهور الحرس الأسود فى العالم العربى على مسرح الواقع ، ولهذا فإن ظهوره فى شعرى لم يكن استعارة من لوركا بالذات ، وحتى إذا كانت استعارة ، فهى استعارة ضرورية جاءت فى حينها ، لأن الظروف التى سادت أسبانيا منذ بداية الثلاثينيات تشبه ظروف العالم العربى ، وأن اختلفت فى التفاصيل » .

هذا البيان من البياتى عظيم القيمة لإمراء فى فهم العناصر اللوركاوية فى شعره ، إلا أننا لا ينبغى أن نغفل عن كونه تعبيراً عن لسان حال الشعراء الآخرين أيضاً على تفاوت درجات استلهامهم للوركا وعالمه .

ولا يصح أن نمضى للنظر فيما يصنعه البياتى فى قصيدته على لوركا قبل أن نلتفت إلى بيان آخر له لاشك أنه سيكون جم النفع فى تقديرنا للقصيدة . يقول البياتى فى مقدمة المجلد الثانى من ديوانه[٢٢] :

« هأناذا أبحث فى الزحام الهائل ، الذى لا أملك إلا حبه ، عن البطل الأسطورى ـ التاريخى الذى يحول هذا القش والطين المقدس بحركة من يده إلى لهب ، إلى ثورة . بل إننى أحلم وأنا أبحث أن يتحول هذا الزحام الهائل نفسه إلى هذا البطل الأسطورى ـ التاريخى » .

ولاشك أن لوركا أصبح عند البياتى تجليا لبطله الأسطورى ـ التاريخى الذى يبحث عنه ؛ فهو يمثل الخليط المطلوب لكونه واقعا تاريخيا من جهة ، ولأن مثله العليا التى تغنى بها فى حياته وأدت إلى مصرعه بيد قوى القهر والظلام ارتفعت به إلى ذرى الأسطورة ، وهذا هو السياق الذى نستطيع أن نفهم فيه ربط البياتى فى قصيدته بين لوركا وبين البطل الأسطورى البابلى « إنكيدو » فانكيدو يصور فى « ملحمة جلجامش » بأنه مخلوق طبيعى يتسم بالقوة الخارقة والطبيعة البريئة السوية المقترنة بالعيش فى البرارى والبعد عن التمدن ، فهو يعيش فى انسجام مع المخلوقات الأخرى ويسرح لتخليصها حين تقع فى أشراك الصيادين الخ . لكن رمز الحياة هذا يقهره الموت ولا يلبث شبحه أن يعود لسطح الأرض ليصف لصديقه التعس جلجامش أهوال العالم السفلى[٢٣] ، وهذا السياق الأسطورى الكئيب بما يمثله من انتصار الموت على الحياة هو السياق الذى يرى فيه البياتى مقتل لوركا فى قصيدته الرثائية .

إلا أن الأبطال فى إطار الرؤيا البياتية لا يموتون موتا حقيقيا ؛ وإنما تظل شعلة مثلهم العليا تنتقل أبدا عبر الأزمات[٢٤] ، وهكذا فإن البطل الأسطورى ـ التاريخى ، أو بعبارة أخرى إنكيدو ـ لوركا يعود إلى « المدينة المسحورة » وهى فى السياق التاريخى للقصيدة ليست إلا «غرناطة» مدينة لوركا ، وفى السياق الأسطورى الرمزى هى

العالم كله المتطلع للبطل المخلص ، وكأن لوركا ليس إلا انكيدو وقد بعث ليصطرع من جديد مع قوى الظلام والموت . إلا أنه عندما يأتى البطل الأسطورى ـ التاريخى المبعوث ، انكيدو ـ لوركا ، صائحا على « الأبواب الألف للمدينة المسحورة » فإنه يجد أن « النعاس عقد الأجفان » ، ومعنى هذا إذا ما فككنا شفرة الرمز البياتية أن اللحظة التاريخية لم تكن مناسبة بعد ، ولذا فالبطل المبعوث ينبغى أن يموت من جديد .

ولاشك أن قصيدة البياتى متأثرة وخاصة فى القسم الرابع منها بقصيدة لوركا العظيمة « مرثية لإجناثيو سانشيه ميخياس » (١٩٣٥) التى يرثى فيها الشاعر الأسبانى مقتل صديقه مصارع الثيران فى حلبة المصارعة ويجعل من مصرعه رمزاً لانتصار الموت على الحياة . قصيدة لوركا قصيدة مغرقة فى الحزن على الصديق الفقيد ، ولعل البيت « والثور وحده نشوان » ! يلخص روحها المتشائم خير تلخيص. إلا أن البياتى يبث ومضة من الضوء فى هذه الحلكة الشديدة ، فعلى حين أن بطله ، انكيدو ـ لوركا ، يقتله قرنا الثور « الفاشى » مثلما يصرح الثور الحقيقى بطل لوركا فى حلبة المصارعة ، إلا أنه على خلاف الحال فى قصيدة لوركا لا يبقى « الثور وحده نشوان » ! بل هو « فى الساحة مطعونا ، بأعلى صوته يخور » « مطعونا » نعم ، إلا أنه لم يقتل بعد ؛ لعل الطعنة البطولية قد

أضعفت منه ، إلا أنه بعد حين . فكل بطل أسطورى ـ تاريخى يأتى (حسب ما نتصور أنه رؤية البياتى) ينال بعض الشيء من جبروت الثور قبل أن يسقط صريعا أمام بطشه الشديد ، ولاسبيل إلى القضاء على الثور قضاء نهائيا (حسب رؤية البياتى أيضاً) إلا أذا تحول ما يسميه بـ « الزحام الهائل » أو « القش والطين المقدس » (أى جمهور البشر) ـ كما رأينا فى المقتطف السابق ـ إلى ثوريين جديرين بأبطالهم ـ المخلصين (بكسر اللام وتشديدها) .

ومن هنا صيحته الغاضبة فى ختام القصيدة إذ يحاول أن يستفز جمهور قرائه (أى « الزحام الهائل ») إلى الحركة الفاعلة الحقيقة بتحريرهم من إرهاب « الثور » :

ياببغاء الملك الأبله ، ياعشيقة السلطان،

... ...

قامرى برأس هذا الثائر

* * *

يشترك الشعراء الأربعة الذين تعرضنا لقصائدهم فى رؤية واحدة للوركا ، وذلك على الرغم من تباين أساليبهم الشعرية فى تناوله ؛ وهى رؤية تصوره على أنه المثال الأعلى الذى لا مطمح بعده للشاعر ـ الثائر . والبياتى بصفة خاصة يبدو وكأنه يجعل للشعراء وللثوار نفس الدور فى صنع التاريخ ، فهو يصفهما فى عبارة واحدة بأنهما

« مسافران أبداً ورائدان لأصقاع (إنسان وشعر) كل العصور ، وطائرا العاصفة التى تسبق الثورة وتتنبأ بها وتصنعها »[٢٥] والذى نرجو أن نكون قد أوضحناه فى الصفحات السابقة هو أن لوركا بما تميز به (فى عبارة أخيه)[٢٦] من « شبك خيوط حياته بشعره ، وبإزالته للفواصل بين الحياة والخيال » قد تبدى للشعراء العرب وكأنه قد جمع فى شخصه (بجانبيه الأسطورى والتاريخى) بين دورى الشاعر والثائر، أو أن « طائرى العاصفة » ـ إذا استعرنا لفظة البياتى ـ قد اندمجا فى شخصه فى طائر واحد ، وهكذا فإنه يتحول عندهم إلى « مسيح » Christ - Figure آت بالخلاص الثورى ، الخلاص الذى لا يعرف حدود التاريخ ولا الجغرافيا ، والمطلوب فى أسبانيا كما فى فلسطين ، وفى العراق كما فى مصر ، وأينما كانت قضية الإنسان فى خطر و « قرون الثور » مشهرة ، ومن هنا قول البياتى فى قصيدته « الموت فى غرناطة »[٢٧] :

« لوركا يموت ، مات
أعدمه الفاشست فى الليل على الفرات »

فهو هنا يخالف حقائق التاريخ والجغرافيا ، ولكنه لا يخالف حقائق الشعر التى تتجاوز محدودية الخُرط والتواريخ والوقائع .
إن فى تأليه الشعراء العرب للوركا وفى إحساسهم بالحزن الفاجع

على مقتله مما نراه فى أشعارهم المتعرضة للموضوع لشيء من الشعور بالذنب ومن تبكيت الذات بتقمص معاناة البطل الشهيد ، وكأن لوركا قد أنجز لهم ما أحجموا عنه إذ عبر الحاجز المخيف بين الشاعر والثائر : بين الحياة والموت .

الهوامش

١ ـ انظر احمد عبد العزيز « اثر فيديريكو جارثيا لوركا فى الأدب العربى المعاصر » ، فى « فصول » ، المجلد الثالث ، العدد الرابع ، القاهرة ، ١٩٨٣ . المقال مناورة استكشافية فى الموضوع ومصدر جيد للمعلومات .

2 - Arturo Barea, Lorca : the Poet and his People, (London : Faber and Faber), 1946, p.11. See also Lorca : A Collection of Critical Essays , ed. Manuel Duran, (New Jersey : Prentice-Hall), 1962, p.18.
3 - Quoted in Ian Gibson, The Death of Lorca, (London : W.H. Allen), 1973 p.40.
4 - Ibid .
5 - Gwynne Edwards, Lorca : The Theatre Beneath the Sand, (London : Marion Boyars), 1980, p.6.
6 - Manuel Duran, op.cit., p.33.
7 - Quoted in Arturo Barea, op.cit., pp.54 and 93 .
8 . See J.L. Gili, ed. Lorca, (London : Penguin Books), 1971, pp. 11-12.
9 - Quoted in Arturo Barea, op.cit., pp. 24-5.
10 - Three Tragedies of Federico Garcia Lorca, trans. James Graham Lujan and Richard L. O'Connell, (London : Secker & Warburg), 1959, p.161.
11 - Ibid., pp. 163 and 193 respectively .
12 - See Ian Gibson, op.cit., p.39.
13 - Ibid., p.40.
14 - Ibid., p.39.
15 - Ibid., p.42.
16 - Arturo Barea, p.12.
Ibid., p.11.

18 - This subject is discussed in general terms in Edwin Honig, Garcia Lorca, (London : Jonathan Cape), 1968 .
19 - Quoted in Ian Gibson, op.cit., p.43 .

٢٠ ـ انظر أحمد عبد العزيز، المرجع نفسه ، ص ٢٨٧
٢١ ـ صورة « الحرس الأسود » عند البياتى مستعارة من قصيدة لوركا الشهيرة « أنشودة الحرس المدنى الأسبانى » (١٩٢٨) وفيها يمتطى الحرس جيادا سوداء . كان هذا الحرس (الذى تأسس عام ١٨٤٤ أصلا لمكافحة قطاع الطرق) عند لوركا رمزا للقوى الهمجية المظلمة القامعة للحياة ؛ أما الضحايا التقليديون لهذا الحرس وهم الغجر ، فقد كانوا عنده رمزاً لحيوية الطبيعة البشرية واحتفائها التلقائى بالحياة .
For more details see Ian Gibson, op. cit., p.170; and also Arturo Barea, p.17.

٢٢ ـ انظر « ديوان البياتى » ، المجلد الثانى ، (بيروت : دار العودة) ١٩٧٩ ، ص ٥٠ .
23 - See S.H. Hooke, Middle Eastern Mythology, (London : Penguin Books), 1983, p.50.

٢٤ ـ انظر « ديوان البياتى » المجلد الثانى ، المقدمة عامة .
٢٥ ـ المرجع نفسه ، ص ٣٣ .
26 - See Three Tragedies ..., Introduction by Francisco Garcia Lorca, pp. 4-5.

٢٧ ـ انظر قصيدة البياتى « الموت فى غرناطة » ، «الديوان» المجلد الثانى ٣٣٤ .

أدونيس : الشاعر مخلصا

فيما يلى تحليل مكثف لقصيدة ادونيس « مرثية الحلاج » من ديوان « الموت المعاد » تهدف إلى الكشف عن تصوره لرسالة الشاعر وفعل الكلمة فى حياة البشر .

١ ـ القصيدة

ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج باللهيب

بالكوكب الطالع من بغداد

تاريخنا وبعثنا القريب

فى أرضنا ـ فى موتنا المعاد .

ألزمن استلقى على يديك

والنار فى عينيك

مجتاحة تمتد للسماء

يا كوكبا يطلع من بغداد

محملا بالشعر والميلاد ،

ياريشة مسمومة خضراء .

لم يبق للآتين من بعيد

مع الصدى والموت والجليد

فى هذه الأرض النشورية

لم يبق إلا أنت والحضور

يا لغة الرعد الجليلية

فى هذه الأرض القشورية

يا شاعر الأسرار والجذور .

٢ـ التحليل

أول ما نتوقف عنده عنوان القصيدة : « مرثية الحلاج » . العنوان هنا ليس زخرفيا ، وليس مجرد أداة لتسمية القصيدة وتمييزها من غيرها من القصائد . العنوان هنا جزء لا يتجزأ من القصيدة ، بل هو مفتاحها الأوحد الذى بدونه لا نستطيع ولوج عالمها ، ولو اقتحمناها دونه لتهنا فى مسالكها المعنوية بغير دليل وبغير أمل أن نخرج غانمين . ذلك أن العنوان هو مرشدنا الوحيد إلى أن القصيدة موضوعها الحسين بن منصور الحلاج الصوفى الأشهر

الذى أدين بتهمة الزندقة وعذب وصلب سنة ٩٢٢م فى زمن خلافة المقتدر العباسى ، إذ ليس فى القصيدة إشارة أخرى له بالاسم أو بوقائع يمكن منها أن نميز أنه المقصود . العنوان إذن حيوى الأهمية من حيث أنه يحدد لنا الإطار التاريخى والفكرى الذى منه نقارب القصيدة التى هى بالطبع نص عصرى . وفى عبارة أخرى فالعنوان يمثل العمق الزمنى للقصيدة ، فإذا كانت القصيدة نبتة عصرية فالعنوان هو جذورها فى الماضى ، هو أداتها فى توحيد الزمن وسحب المعنى على التاريخ والحاضر .

ننتقل من العنوان إلى الكلمة الأولى من البيت الأول : « ريشتك » . يلفت نظرنا ضمير المخاطب . القصيدة إذن توجه من الذات إلى آخر (أو هكذا تبدو مبدئيا ، فالذات والآخر هنا واحد كما سنرى) ، أما الذات فهى الشاعر ، ذلك أن اختيار ضمير المخاطب (بالفتح) يلتقى فى القصيدة على الفور بوجود ضمنى للمخاطب (بالكسر) أو المتكلم ، أى الشاعر . ولابد أن يكون لهذا الوجود وظيفة وهو ما سيتضح فيما بعد . « كاف » المخاطب فى « ريشتك » تنصرف بالطبع إلى الحلاج المذكور فى العنوان فليس لها من منصرف غيره . يتألف البيت الأول من ثلاث كلمات تطرح علينا على الفور ثلاثة أسئلة : لماذا ريشة ؟ ولماذا هى مسمومة ؟ ولماذا هى خضراء ؟ وليس غريبا أن تطرح كل كلمة سؤالا فى شعر أدونيس ، فهو يزن الكلمات

بميزان الذهب ، ويستنزف من كل كلمة معناها حتى آخر نقطة فى دمها ، والكلمات عنده ليست وحدات لغوية ذات معنى مرسوم ومحدد ، بل هى عوالم كاملة من الإيحاءات ، هى جن محبوس فى قماقم تنتظر من يحررها ويسخرها فى خدمته . وهذا ما يفعله أدونيس ، فهو عنده مقدرة فائقة على تفجير المعانى الحبيسة فى الكلمات ، وهو لذلك لا يحتاج إلى أن يستخدم أكثر من كلمة حيث قد يحتاج غيره إلى عدة أبيات . نعود إلى السؤال الأول : لماذا « ريشة » ؟ الريشة كما نعلم أداة كتابة ، والحلاج كما نعلم كاتب حفظ لنا الزمان من آثاره « كتاب الطواسين » . إلا أننا اليوم لا نكتب بالريش وكلمة « ريشة » بمعنى أداة كتابة ليست لفظة عصرية . إذن اختيارها دونا عن مقابلها العصرى « قلم » أمر ليس عفويا ولابد أن له غرضا ، ولا شك أنه يقوم بتوطيد البعد الزمنى التاريخى للقصيدة من أول كلمة بعد أن وجهنا العنوان فى ذلك الاتجاه . تضفى كلمة « ريشتك » إذن من أول لحظة فى زمان القصيدة صفة « صانع الكلمات » على المخاطب ، أى الحلاج . وهى فى اللحظة ذاتها تقيم الصلة بين المخاطب والمتكلم ، أى بين الحلاج ـ موضوع القصيدة ـ وبين الشاعر واضع القصيدة . فكلاهما « صانع للكلمات » : الحلاج بدليل التاريخ المعروف و الشاعر بدليل القصيدة الراهنة على الأقل (وغيرها من القصائد ضمنا) . الكلمة الأولى إذن تصهر الحلاج

والشاعر فى بوتقة واحدة ، وتوحد بينهما فى واعية القارىء على المستوى الباطنى على الأقل باعتبارهما من فصيلة واحدة . بذلك فإن كل خطاب القصيدة ينصرف إلى الشاعر فى نفس اللحظة التى ينصرف فيها إلى الحلاج . ننتقل إلى السؤال الثانى : لماذا مسمومة ؟ لما كنا قد حددنا معنى الريشة بوصفها أداة للكتابة ، أى لصنع الكلمات ، إذن فإن وصف السمية هنا مجازى بمعنى أن المسموم ليس الريشة ذاتها ، وإنما الكلمات الخارجة منها ، أى كلمات الحلاج ، وضمنا كلمات الشاعر . ثم يأتى دور السؤال الثالث : لماذا خضراء ؟ أن تكون ريشة الكتابة خضراء اللون ممكن ، ولكن الريشة كما رأينا موظفة مجازيا فهى تعنى « كلماتك » . فكيف تكون الكلمات خضراء ؟ ينتفى عقلا أن تكون . علينا إذن أن نجاوز الطبقة السطحية للكلمة وأن نحفر فيها حتى نصل إلى طبقاتها التحتية حيث تكمن قوتها الرمزية الايحائية : اللون الأخضر يثير فى الواعية البشرية عادة تداعيات إيجابية من قبيل الخصب والنماء والهدوء والسلام ، والفردوس ، وربما غير ذلك من الحالات الموجبة . كيف إذن يجمع وصف الريشة بين ما هو سالب وما هو موجب ؟ كيف تكون كلمات الحلاج مسمومة وخضراء ، مهلكة ومخلِّصة فى آنٍ ؟ التناقض هنا ظاهرى وحله مكفول بأن يكون لدى المتلقى حد أدنى من المعرفة بتاريخ الحلاج كواحد من ثوار الفكر العربى العظام وكعنصر تأليب

اجتماعى غير مباشر ضد الطبقة الثرية الحاكمة (على نحو ما يصوره صلاح عبد الصبور مثلا فى مسرحيته الشهيرة « مأساة الحلاج ») . كلمات الحلاج إذن مسمومة لمن تكشفهم وتدينهم ، وخضراء لمن تقدم لهم الوعد والأمل . وبحل التناقض فى البيت الأول نكون قد ملكنا زمام القصيدة وتوفرت لنا العدة الأساسية لحل بقية رموزها . وهكذا فإن اللهيب الذى تنتفخ به أوداج الريشة هو لهيب الثورة على الأوضاع القائمة ، هو القدرة التأليبية للكلمة ، وكأن السبيل إلى تحقيق « خضرة » السلام لا يكون إلا مرورا بحمرة « لهيب » الثورة .

أما البيت الثالث : « الكوكب الطالع من بغداد » ففيه استثمار للأسطورة الدينية ، فالاشارة هنا إلى الكوكب الذى هدى حكماء المجوس إلى بيت لحم حيث ولد المسيح « كلمة الله » ، وهكذا فإن صانع الكلمات (الحلاج وضمنا الشاعر) يرتفع إلى مصاف المبعوث الإلهى المخلص ولا يهم أن يطلع الكوكب من بغداد (الحلاج) أو بيت لحم (المسيح) أو دمشق (ادونيس)، فالجوهر الجامع بين هؤلاء الثلاثة هو « الريشة » أو الكلمة المخلصة (بتشديد اللام وكسرها) . فى البيت التالى يتأكد الأمتداد الزمنى للقصيدة عبر الماضى والمستقبل حيث نعلم أن الريشة ـ الكلمة هى « تاريخنا وبعثنا القريب » ، ويتسع كذلك ضمير المتكلم ـ الشاعر المفترض ضمنا من البيت الأول فيصبح ضميرا جمعياً صريحا ، فالشاعر هنا إذ يخاطب

الحلاج يدرج قومه معه أو يخاطبه باسمهم جميعاً . وينتهى المقطع الأول نهاية متشائمة بالإشارة إلى « موتنا المعاد » ، فقوم الشاعر (العرب) لا يزالون فى حاجة إلى الخلاص ، إلى صانع جديد للكلمات ينتشلهم من موتهم المتجدد .

فى المقطع الثانى يؤكد الشاعر على لا زمانية الكلمة وقدرتها المجاوزة للعصور على التأليب والإلهاب والتخليص ، فالزمن يستكن بين يدى الحلاج ونار عينيه تجتاج السماء ، وهل يستكن الزمن إلا بين يدى إله ؟ الصورة إذن تؤكد على القدرة المطلقة للكلمة على التغيير .

المقطع الثالث يتكون أساسا من تكرارية غنائية مع دعم جديد للمعانى السابقة . فهنا التصريح بعد التضمين بكنه نظرة أدونيس للحلاج باعتباره صانعا للكلمات ، أو مخلِّصا بالكلمة ، « فالكوكب الطالع من بغداد » (أى الحلاج) يطلع « محملا بالشعر » وهنا أيضا تزداد وضوحا الرابطة بين موضوع القصيدة (الحلاج) وبين الشاعر (أدونيس) فكلاهما « محمل بالشعر » ! الحلاج شاعر والشاعر حلاج وكلاهما الكلمة ـ الإله أو الكلمة ـ المخلِّص وهنا أيضا تتأكد القدرة التخليصية للشعر : فالكوكب أيضا « محمل بالميلاد » الذى هو الخلاص من « الموت الميعاد » فى المقطع السابق ،

وهكذا تولد نغمة أمل خافت فى هذا المقطع تلتقط فى المقطع الأخير ويتسع مداها .

فى المقطع الأخير تتأكد صراحة هوية الحلاج باعتباره شاعرا : « ياشاعر الأسرار والجذور » ، وبهذا يتوحد توحدا تاما مع الشاعر صانع القصيدة ، أى أن الشاعر العصرى هو التجلى الجديد أو هو « النشور » الجديد للشاعر ـ الحلاج القديم ، وهو ما يؤكده وصف الأرض بأنها « نشورية » فى البيت الثالث من المقطع . وهنا أيضا تتأكد مرة أخرى القدرة المطلقة للكلمة عن طريق ربط الحلاج ـ الشاعر بالموروث الدينى المسيحى مرة أخرى : « يالغة الرعد الجليلية » ، والإشارة لجبل الجليل هنا مزدوجة الإيحاء ، فالجليل هو المسرح الذى انطلقت فيه « لغة الرعد » قبل ألفى عام ، ولكن الجليل اليوم أرض محتلة : جزء من « الأرض القشورية » ، من أرض « الصدى والموت والجليد » ، من الأرض المحتاجة للكلمة ، للخلاص ، لشاعر الأسرار والجذور » ، من الأرض المحتاجة للكلمة ، للخلاص ، « لشاعر الأسرار والجذور » المنقذ من « الموت المعاد » والأمل الوحيد الباقى « للآتين من بعيد » .

توفيق الحكيم فى ميزان النقد الاستشراقى

يحظى الأدب العربى الحديث بقدر لا باس به من الأهتمام من قبل الدوائر الجامعية المتخصصة فى الغرب ، وهو اهتمام يتبدى فى حركة للترجمة بطيئة وانتقائية ولكنها متواصلة ، وحركة للدرس والنقد اكثر بطئاً وإمعانا فى الانتقاء ولكنها قائمة ملحوظة . وقديما كان اهتمام المستشرقين ينصب على درس الإسلام والأدب العربى القديم وكانوا يدرسون اللغة العربية فى معاهدهم الأكاديمية كما لو كانت إحدى اللغات الميتة مثل اللاتينية او اليونانية القديمة . فلما انتصف القرن الحالى وتصاعدت حركة التحرر الوطنى فى البلاد العربية فى اعقاب الحرب العالمية الثانية وبرزت إلى الوجود مشكلة الصراع العربى الإسرائيلى وتدفق النفط من الآبار العربية جالبا معه ثروة تفوق الخيال وتكالبا على استغلال هذه الثروة من الاقتصاد الغربى ـ جعلت كل هذه العوامل (وغيرها) الغربيين يكتشوفن ان للعرب لغة حية متوثبة وان لهم ادبا حديثا ناهضا جديرا بالدرس والنقل والنقد .

وهكذا فإن اهتمامهم بأدبنا المعاصر ـ إلى جانب كونه اهتماما

أدبيا أكاديميا ـ هو أيضا محاولة من جانبهم لفهم الإنسان العربى الحديث حضاريا وسياسيا الفهم الضرورى للتعامل معه تعاملا ناجحا ، سواء كان هذا التعامل فى مجال الصداقة أو العداء . ولهذا فإنه يتعين على القراء والباحثين العرب أن يتصدوا لما يكتب فى الغرب عن أدبهم بالرصد والترجمة والتمحيص . وليس صحيحا أن نقول إننا فى غير حاجة إلى أن يدرس المستشرقون أدبنا لنا ، فبعض هذه الدراسات جيد من الناحية الموضوعية إلى جانب أنها كلها ـ بجيدها ورديئها ـ مرآة ممتازة لصورة الذات لدى الآخر (أى لصورتنا كحضارة عربية لدى حضارة أخرى كثيرا ما نجد أنفسنا فى حال صدام معها) ، وهى لذلك فرصة لمطالعة الفكر العربى بعقول الآخرين ، أو للنظر إلى ذواتنا من خارج ذواتنا .

وقديما اهتم عباس العقاد وغيره بتفنيد الآراء الاستشراقية فى الإسلام واهتم طه حسين وغيره بفحص آرائهم فى الأدب العربى القديم ، وذلك حين كان اهتمام المستشرقين منصبا على الإسلام وأدب العرب الأقدمين فحسب . أما اليوم وقد أصبحوا يهتمون أيضا بأدب العرب المعاصرين فجدير بنا أن نهتم باهتمامهم مشيدين بما نراه صائبا فيه ومنبهين لما نجده مجانباً للصواب .

من الكتب التى تستحق الالتفات إليها دراسة صدرت عن دار « مطبعة إثاكا فى لندن » عام ١٩٨٧ عنوانها « من البرج العاجى :

دراسة نقدية لتوفيق الحكيم » من تأليف الدكتور بول ستاركى ، مدرس الأدب العربى الحديث بجامعة « درام » Durham بشمال بريطانيا ، والكتاب كان فى الأصل أطروحة دكتوراة قدمت قبل عشر سنوات لجامعة أكسفورد ويصارحنا المؤلف فى المقدمة أن الكتاب هو ذاته الأطروحة بلا زيادة ولا نقصان فيما عدا بعض التعديلات الشكلية الطفيفة هنا وهناك .

كتاب الدكتور ستاركى ليس أول كتاب يتناول توفيق الحكيم بالدراسة فى اللغة الانجليزية على أية حال فقد سبقه بنحو ثمانى سنوات كتاب آخر هو « توفيق الحكيم : كاتب مصر المسرحى » من تأليف « ريتشارد لونغ » . (Tawfig al - Hakim : Playwright of Egypt by Richard Long) إلا أن كتاب ريتشارد لونغ كتاب أملته العاطفة والحماس أكثر فى الرغبة فى التقييم الموضوعى . فكاتبه معجب أيما إعجاب بالحكيم وكتاباته وفكره وهو يصارحنا فى مقدمة كتابه أن دراسته تلك « ليست عملا من أعمال النقد الأدبى وإنما هى محاولة لوصف حياة الحكيم وكتاباته معا ... » ولذلك فإننا لا نجاوز الحق إن قلنا إن الدراسة الجديدة للدكتور ستاركى هى أول محاولة منهجية شاملة لتقييم توفيق الحكيم فى اللغة الانجليزية . على أنه مما يؤسف له أنها على الرغم من أنه يفصلها عن الكتاب السابق ما يقرب من عقد كامل وأنها صدرت فى أعقاب وفاة الحكيم بعد أن اكتملت

أعماله اكتمالا لا إضافة له ، إلا أنها لا تلتفت إلى إنتاج الحكيم فى السنوات العشر الأخيرة من عمره . وهو إنتاج قد لا يكون وفيرا ، إلا أنه جدير بالرصد والنظر .

ولنبدأ بتهنئة المستعرب د . ستاركى تهنئة حارة صادقة على الجهد الهائل الذى بذله فى وضع هذا الكتاب . فانتاج الحكيم عظيم الكم ، شديد التنوع . فثم مالا يقل عن مائة مسرحية وأربع روايات وعشرات القصص القصيرة ومئات المقالات التى تتناول من الموضوعات كل شيء يرد على البال .. كما أن تجاربه الشكلية والموضوعية فى الفن المسرحى تتراوح تراوحا مذهلا ما بين المسرحيات الاجتماعية والمسرحيات الفلسفية ، وما بين إعادة طرح موضوعات المسرح اليونانى القديم وتجاريب مسرح العبث فى القرن العشرين . إلا أن د . ستاركى استطاع أن يشق لنفسه دربا واضح المعالم وسط هذا الدغل الحكيمى المخيف الذى ينذر المقبلين عليه أن أمامهم طريقا قد لا تكون منها أوبة . وهو ينجح من خلال مثابرة لا يدركها الكلال وتحليل ثاقب لا تعوزه الجرأة فى الرصد والمقارنة والاستنتاج فى رسم خريطة فكرية نافعة لإنتاج الحكيم . واضعا يده على بعض المفاتيح الأساسية لعالم توفيق الحكيم . فعنده مثلا أن الحكيم رومانسى النزعة يميل إلى تغليب العاطفة على العقل فى التصدى للحياة وأن شخوصه الفنية تتعس فى حياتها بقدر ما تبتعد عن هذا المثال .

وعنده أيضا أن التجاذب الصراعى المتواصل بين الواقع والخيال فى الوعى البشرى هو جزء أساسى من رؤية الحكيم الفنية للحياة .

يشير المؤلف كذلك إلى بعض التأثيرات الأوروبية على فكر الحكيم وأسلوبه الدرامى ويخص بالذكر المسرحى البلجيكى « ماترلينك » والإيطالى « بيراندللو » والألمانى « برخت » وبعض كتاب مسرح العبث (وهو فى كل هذا مسبوق من قبل النقاد العرب) ، على أنه لا يفيض فى هذا ، فدراسته ليست دراسة مقارنة ، وإنما هى دراسة « تيمية » THEMATIC تعنى بتحليل الشواغل الموضوعية الأساسية لدى الحكيم ، كما تهتم أيضا فى المقام الثانى بمشاكل الشكل الفنى ومدى إصابة الحكيم أو إخفاقه فى هذا الجانب .

- لاشك إذن فى أن كتاب « من البرج العاجى » يمثل دراسة جادة دسمة لا يندم القارىء على ما ينفقه فيها من وقت ، إلا أنها ككل دراسة جادة لا تخلو من نقاط خلافية . كما أنها للأسف ـ وعلى عكس المألوف فى الدراسات الرزينة ـ لا تخلو من نبوٍّ فى التعبير واستعلاء فى النبرة الكتابية . ونسوق هنا مثلاً للتدليل على هذين المثلبين معا . يقول المؤلف فى معرض التعليق على مسرحية « الملك أوديب » التى يقدم فيها الحكيم طرحاً جديداً للأسطورة الإغريقية القديمة التى تناولها « سوفوكليس » فى مسرحيته الشهيرة ، والتى يبرز فيها الحكيم الأثر المدمر لمعرفة الحقيقة على حياة البشر ـ يقول ما ترجمته « تثير هذه

المسرحية مرة أخرى التساؤل عن إمكانية أن ننسب بجدية صفة « مثقف » إلى كاتب ينبذ الواقع ويفضل عليه عالما وهميا يقوم على أنصاف الحقائق » !(ص٨٤) ولسنا ندرى ما هو تعريف الكاتب « للمثقف » ، ذلك التعريف الذى لا يتسع لواحد من صانعى النهضة الأدبية العربية الحديثة ، إلا أننا على يقين أن تعبيره هذا غير « مثقف » بالمعنى العربى الأصيل للكلمة ، أى « غير مهذب » ! على أننا إذا أغضينا على العجرفة الواضحة فى ذلك التعليق ، لوجدنا أنه على أى حال ينطوى على خلط يؤدى إلى مجافاة الحكم الصائب ، والخلط هنا واقع بين الحكيم الرجل وبين رؤياه الفنية . فهو قد يطرح رؤيا فنية مثالية رومانسية مؤداها أن الحقيقة نكبة على الإنسان وأن العيش فى براءة الجهل بها قد يكون أجلب للسعادة وأدعى للبال الهنىء ، ونحن كقراء أو نقاد قد نواكب الفنان فى رؤياه هذه أو نخالفه مفضلين مبدأ العيش فى حقيقة تعسة على العيش فى كذبة سعيدة . إلا أن هذا لا علاقة له باعتبار الفنان مفكراً مثقفاً أو لا ، فالفنان يستمد صفة الفكر والثقافة ليس من محتوى رؤياه وإنما من واقع أنه قادر على صب هذه الرؤيا فى قالب فنى .

وقد كنا نحب أن نغضى على سوء تعبير الكاتب ذلك باعتباره زلة قلمية ، غير أن الكتاب للأسف ذاخر بأمثاله . وهكذا نرى الكاتب يحمل على الحكيم بسبب ما يسميه بـ « انعدام الروح البناءة فى

مسرحه الناقد للمجتمع وعزوفه الواضح عن أن يزيد على تصوير الأوضاع القائمة ... » (ص ١٦١) . وكأن الفنان الخالق فى عرف د . ستاركى ينبغى عليه أن يكون مصلحاً اجتماعياً أو سياسياً صاحب برنامج عملى لحل المشكلات الاجتماعية ! ونرى المؤلف ينثر فى غير حرص ولا تدبر نعوتا من قبيل « سطحى » ، « سخيف » ، « ملتوى الأسلوب » « مغرب » على أعمال الحكيم . ونراه ينبذ جانبا مسرحيات بأكملها فى جملة أو جملتين (« مصير صرصار » على سبيل المثال !) باعتبارها دون مستوى النقد .

ويقع المؤلف فى خطأ آخر حين ينعى على الحكيم أن شخصياته غالبا ما تكون « رموزاً لمفاهيم عقلانية »(ص٢٠٦) أكثر منها شخوصاً حيّة . ولكنه يفوته أن هذا طبيعى مألوف فى النوع المسرحى الذى ينتمى إليه الكثير من أعمال الحكيم ، وهو نوع « المسرحية ذات الأطروحة » كما تسمى فى المصطلح النقدى الغربى Thesis Play أو « المسرحية الذهنية » كما سماها الحكيم نفسه . وهو النوع المسرحى الذى يندرج فيه على سبيل المثال كثير من أعمال الكاتب الإيرلندى « جورج برنارردشو » .

ومن أمثله التحامل لكاتبنا المستشرق على الحكيم ما يقوله فى معرض التعليق على عمله المستقبلى التجريبى « بنك القلق » فهو يرى أن فكرة الكتاب ـ أى فكرة مصرف يتعامل فى القلق وليس فى المال هى

فكرة « سخيفة » مع أن أمثال هذه الأفكار يمتلىء بها القصص والمسرحيات الغربية وخاصة من النوع الذى اصطلح على تسميته « بالخيال العلمى » أو SCIENCE FICTION ، ولا يترفع عنه كبار الأدباء ، وليس من يصفه « بالسخافة » . أما التجريب الشكلى الذى لجأ إليه الحكيم فى هذا الكتاب من ناحية مزجه بين شكلى الرواية والمسرحية مداولاً فصول الكتاب بين هذا وذاك ، ومبتدعا لفظة مركبة هى « مسرواية » للإشارة إلى الشكل الجديد ـ هذه التجربة لو قام بها كاتب غربى كبير ، لقامت له الدنيا ولم تقعد تصفق وتهلل وتدعوه بالمجرب الأكبر والمبدع الأعظم والمجدد الأسبق ، ولظهر له أتباع ومريدون ومقلدون ومحاكون . لكن مستشرقنا ـ الذى هو وليد حضارة أنفق فنانوها وأدباؤها القسم الأعظم من هذا القرن يجربون ذات اليمين وذات اليسار فى الأشكال الفنية والقوالب الأدبية ، وفى كثير من الأحيان يجربون بلا هدف سوى التجريب فى حد ذاته ـ ليس لديه ما يقوله تعليقا على هذه التجربة الحكيمية سوى أنها تبدو بلا هدف واضح ! (ص٢١٥) .

علاوة على ما تقدم فإنه من قصور العلم بتطور الحركة المسرحية فى مصر الزعم بأن الحكيم كان تأثيره على الجيل التالى من المسرحيين فى أضيق الحدود .(ص١٧٥) . فالتأثير نوعان إما مباشر أو غير مباشر . فإذا بدأنا بالتأثير غير المباشر ، فإنه من المنافى للمعقول أن ينكر تأثير

الرجل الذى كان له فضل اكتساب الاعتراف لفن الكتابة المسرحية باعتبارها إحدى الفنون الأدبية المحترمة الصالحة للقراءة والدرس والتأمل ، وقبله كان المسرح فناً ترفيهيا أدائياً بعيداً عن الأدب . كما أن التأثير غير المباشر يكون أيضا بخلق مناخ فكرى جدلى حى تثار فيه قضايا الفن والأدب والنقد .. إلخ وتناقش بما يوفّز واعية الأجيال الناشئة للتفكير والإبداع . وهذا مجال آخر كان للحكيم فيه تأثير فى غير حاجة إلى إثبات . فإذا ما انتقلنا إلى التأثير المباشر ، والمقصود به تأثير الأفكار أو الأساليب الفنية ، فيكفى أن نذكر تأثير الحكيم فى ألفريد فرج ، أحد أعلام جيل المسرحيين التالى عليه . وهو تأثير يعتز به ويقر الأستاذ فرج فى غير موضع (مقدمته لمسرحيته « الزير سالم »مثلًا) . وهو تأثير يبدو فى استخدامه للتراث الشعبى فى طرح قضايا عصرية ، وفى اهتمامه بالقضايا الفلسفية فى مسرحياته وفى سلاسة الحوار عنده ، إلى غير ذلك . ولكن ألفريد فرج لا ذكر له إطلاقاً فى كتاب د . ستاركى ، وإنما هناك نفى لتأثير الحكيم على الأجيال التالية !

يفتتح د . ستاركى خاتمة كتابه بطرح سؤال بصدد التقويم النهائى والشامل لتوفيق الحكيم . يقول بالنص « هل حقق لنفسه مكانا دائماً فى تاريخ تطور الأدب العربى الحديث ؟ أم أنه متحذلق ؛ مفكر من الوزن الخفيف مقدور لشهرته وتأثيره أن يكونا قصيرى

الأجل »ص٢٢٦ وغنى عن القول أن نبرة السؤال ذاته إلى جانب ما عرضناه فيما تقدم من نماذج التناول المستخف لأعمال الحكيم تفيد بمضمون الإجابة المنتظرة من كاتبنا المستشرق وخاصة أنه فى وسط البحر الكتابى الزاخر الذى خلفه الحكيم لا يجد المؤلف فى الختام إلا رواية واحدة ومسرحيتين يسبغ عليها من عليائه النقدى احتمال اجتياز اختبار الزمن . أما الرواية فهى « يوميات نائب فى الأرياف » ، وأما المسرحيتان فإحداهما « ياطالع الشجرة » والأخرى هى المسرحية الصغيرة أحادية الفصل « أغنية الموت » وكان الله بالسر عليما !

إن الدراسة موضوع هذه المراجعة على جديتها والجهد المبذول فيها تفشل فى إدراك المغزى التاريخى لإسهامات توفيق الحكيم فى النهضة الأدبية العربية الحديثة ، وهى كذلك يفوتها قراءة البعد الإنساني الشامل واللازمانى فى الكثير من أعماله وهو بعد يضعه فى مصاف الكتاب العالميين . وتميل الدراسة كذلك إلى تسخيف المضمون الفكرى لأعمال الحكيم وإلى التركيز على ما تراه إخفاقاً فى المعالجة الفنية . وينبغى أن نوضح هنا أننا فى حكمنا هذا على الكتاب لا نتحدث عن جزئيات الكتاب مما قد نختلف فيه مع المؤلف أو نتفق فالرأى الموضوعي المبرهن عليه حق كل ناقد . وإنما نتحدث عن الروح العامة السائدة فى الكتاب ، وهى روح متحاملة متعجرفة ، غضيضة عن المحاسن ، متفتحة على النقائص ، ولا يمكن تفسيرها

إلا على أنها ضرب من الاستعلاء الحضارى الذميم الذى يتجاوز التلميح إلى التصريح حين يقول الكاتب المستشرق فى سياق التعليق على مسرحية « أشواك السلام » ـ وهى مسرحية يتناول فيها الحكيم مشكلة السلام العالمى ـ إنها تمثل « معالجة ساذجة مما يتميز به كتاب العالم الثالث ـ للمشكلات الدولية .. »(ص١٠٤) وهكذا فى جملة واحدة يسم الكاتب توفيق الحكيم والعالم العربى والعالم الثالث كله بالسذاجة !

إذا كانت الدراسات الأدبية الرصينة التى يكتبها الخاصة للخاصة ليست بمنجاة من روح الاستعلاء الحضارى فما أبعد اليوم الذى تزول فيه هذه الروح من المجالات الأخرى فى العلاقات بين العرب والغرب !

العمى والسيرة الذاتية
دراسة جديدة «لأيام» طه حسين

نشرت الدكتورة فدوى ملطي ـ دوغلاس أستاذة الدراسات العربية فى جامعة تكساس بالولايات المتحدة دراسة مطولة باللغة الانجليزية عن كتاب « الأيام » لطه حسين بعنوان « العمى والسيرة الذاتية » ، وقد صدر الكتاب عن مطبعة جامعة برنستون سنة ١٩٨٨ . وفيما يلى محاولة لتقييم الكتاب ولإطلاع قراء العربية على بعض ما يكتب عن أدبهم فى غير لغتهم .

تطالعنا الدكتورة فدوى ملطى ـ دوغلاس فى تقديمها للكتاب بعبارة قالها العلامة المستشرق غيب (H.A.R. Gibb) فى معرض التعليق على الجزء الأول من « الأيام » ، السيرة الذاتية لطه حسين . أما نص العبارة فهو أن « الأيام » بإمكانها « أن تدعى لنفسها أنها أرفع عمل فنى خرج من جعبة الأدب المصرى الحديث حتى اليوم » . وفى رأى المؤلفة أن هذا

الحكم لا يزال سارى المفعول إلى يومنا هذا . وحماس المؤلفة « للأيام » مفهوم ، إلا أن فهمنا له يشوبه شىء من الاستغراب .

ومبعث الاستغراب هو علمنا أن قول العلامة غيب يرجع إلى عام ١٩٢٩ عقب نشر الجزء الأول من « الأيام » ، وذلك فى سياق مقال له يتعرض فيه للمجددين فى الأدب المصرى عامة . وحماس العلامة المستشرق مفهوم فى سياقه الزمنى ، حين كانت حركة التحديث فى الأدب العربى لازالت فى يفاعة الصبا ، وكان النثر العربى لا زال يحاول على أيدى طه حسين وجيله العظيم أن ينفض عن نفسه غبار قرون فى الجمود والركاكة والتقليد الردىء والولع بالسجع والبديع .. إلخ . أما القول بإن الأعوام الستين الماضية لم تغير من الأمر شيئاً ،

وبأن مكانة « الأيام » لم تتأثر بما حققه الأدب العربى من نمو وتطور وتنوع فى القرن الحالى ، فهو أقرب إلى الحماس الإنفعالى من قبل الناقد لنص طالت عشرته له وإنكبابه المشغوف عليه منه إلى الحكم الموضوعى . ولسنا نريد بهذا أن نغض من شأن « الأيام » وإنما نريد أن نقول إن الأدب العربى قد شب عن الطوق ، وأنه قد مضى الزمن الذى يمكن أن يعمم فيه القول بإن هذا العمل أو ذلك هو أفضل نماذج النثر الحديث أو الشعر الحديث أو غيرهما من فنون

الكتابة . وإنما القول الصحيح هو أن « الأيام » قد أضحت واحدة من كلاسيات النثر العربى الحديث ، وهى مكانة سامقة تشاركها فيها روائع أخرى كثيرة تستعصى على الحصر . وإننا لنود أن نرحب بهذا الكتاب الجديد ترحيباً حاراً (وإن لم يخل من تحفظ كما سنرى) فهو إضافة جديدة للرصيد النقدى المكرس لطه حسين فى اللغات الأوروبية ، وهو رصيد فى تنام متواصل بما يتناسب مع أثر طه حسين الجليل فى الثقافة العربية . ينقسم كتاب د . ملطى ـ دوغلاس إلى قسمين ، أما الأول منهما فيتناول بالتحليل موضوع العمى فى « الأيام » من حيث كونه محنة شخصية ومشكلة اجتماعية فى آن . أما القسم الثانى فتعرض فيه المؤلفة للسيرة الحسينية من حيث كونها نصا أدبيا يخضع لكون مؤلفه (أى طه حسين) وبطله (أى طه حسين أيضا) كليهما مكفوف البصر . تنتهج المؤلفة فى دراستها نهج المذهب البنيوى وتعمل مباضعه النقدية الحادة فى غير رحمة فى جسد النص الأدبى المسجى على طاولتها بلا حول ولا قوة . وسوف نرى أنها على براعتها فى التحليل والتفسير لا تنجو من العثرات المهلكة التى قلما ينجو منها السالكون للسبيل البنيوى .

ولنقرر من البدء أن تحليل المؤلفة يحاول دوما الغوص إلى أعماق النص وأنها كثيرا ما تطفو على السطح حاملة جوهرة ثمينة ، وأن من يقرأ كتابها يبقى مبهور الأنفاس ، زائغ العينين طوال الوقت ، فى

انتظار كشف جديد يتلوه كشف جديد عن حقيقة ما كان يتصور فى وهمه الساذج أنه نص جميل ، جماله فى بساطته ، ولكن ما أسرع ما تتبدد الأوهام ، وتنقشع السذاجات ، ويفقد النص براءته إلى الأبد .

حتى عنوان السيرة ، « الأيام » ، ليس بالبراءة التى يوحى بها للعين العابرة ، الناظرة فى غير تفكر . ذلك أن حياة طه حسين كما تتكشف لنا فى « الأيام » بأجزائها الثلاثة ، إنما هى قصة نضال ، وسلسلة من المعارك والانتصارات ، ولذلك فالعنوان ـ فى عرف المؤلفة ـ إنما هو استيحاء « لأيام العرب » القدماء التى هى سجل لمواقعهم الكثيرة قبل الإسلام ، فكلمة « الأيام » على معناها الظاهر الدال على مرور الزمان ، تشير أيضا إلى « أيام طه حسين » بالمعنى المهجور فى المصطلح الحديث لتلك الكلمة ؛ أى معاركه التى خاضها ، أو مواقعه التى اشتبك فيها مع الأفراد والمؤسسات والتقاليد المعاشية والفكرية منذ حداثته فى القرية وحتى رجوعه من البعثة الفرنسية وتبوأه أعلى المناصب فى الدولة .

لعل أصلح ما نصف به أسلوب المؤلفة فى درس موضوعها أنه ضرب من التحليل المجهرى ، أو أنه تفتيت النص إلى أدق عناصره الأولى ؛ إلى جزئياته غير القابلة لمزيد من الانشطار . فليس من تفصيل مهما دق ، أو وصف مهما كان عابرا ، أو واقعة من وقائع الحديث صغرت أو كبرت ، إلا ومن اللازم اللازب أن يكون له تفسير

خاص وغرض فني علوى وموضوع مقدر له فى الزمان السرمد أن يحتله وألا يحيد عنه قيد انملة ، وإلا اهتز المجال ، واختل البناء ، وإنهار صرح النص المشيد إنهياراً لا قائمة له من بعده . وكأن النص بعنصره الروائى الواضح لا يجوز أن يحوى تفاصيل واقعية لا غرض منها إلا أن تكون تفاصيل واقعية ، أى سياقاً يجرى فيه الحدث الأساسى الذى هو سيرة حياة المؤلف . فى عرف الكاتبة هذا غير وارد وغير مشروع . فكل كلمة فى « الأيام » بأجزائها الثلاثة ابتداء بالعنوان وانتهاء بالكلمة الأخيرة من الجزء الثالث هى طلسم مستغلق لا يستقيم فهم النص قبل فك سحره الدفين . بل إن المؤلفة لا يهمها قصد الكاتب الواضح فى النص ، فما لا يمكن نسبته إلى وعيه الظاهر ، هو لا محيص مردود إلى وعيه الباطن . وهى أيضا لا يعنيها فى شيء أن تتصدى لتفسير ما « لم » يقله الكاتب أصلاً فى النص ، فما تتصور هى أنه يجب أن يوجد فى النص ، فتبحث عنه ولا تجده ، تنتهى إلى أنه حذف مقصود وذو مغزى من النص ، والقصد طبعاً قد يكون واعياً أو غير واع حسب الحال .

حين يشتط المرء فى انتهاج مثل هذه الأساليب النقدية ، فإن ما يخرج به لا يعود يصبح نقداً أدبياً يستهدف تنوير النص المنقود ، وإنما يتحول إلى نوع من الرياضة الفكرية ، أو - إن شئت - « الأكروبات» التحليلية التى تهدف أساساً إلى الامتاع العقلى الذاتى

للناقد ، ولابد أن نقرر هنا أن هذه الشطحات النقدية هي من الأخطار الكامنة دائماً فى صلب النهج البنيوى ، ولسنا هنا بصدد دحض مبدأ النقد البنيوى أو رفضه بقضه وقضيضه ، فليس أبعد عن غرضنا من هذا ، وإنما كل ما نبغى قوله هو أنه منهج «مفخخ» - إن صح التعبير - وأن من لا يحتاط غاية الاحتياط فى تطبيقه ، فهو حرىٌ بأن ينفجر بين يديه ويحيل النص الأدبى إلى أشلاء وفتات يصعب التعرف عليها ، ناهيك عن التمتع بها . الدكتورة ملطى - دوغلاس لاتحتاط للأسف الاحتياط الواجب إذ تستخدم عدتها البنيوية ، ولذلك فإن كتابها خليط فى اللفتات الذكية والتفسيرات الأصيلة من ناحية ، والشطحات الجامحة ، من ناحية أخرى .

على الصعيد الإيجابى هناك مثلاً تحليلها الثاقب لموضوع «القوة» فى «الأيام» ، وهو ما تقوم به فى الفصل الرابع من كتابها ، تقول الكاتبة إن موضوع العمى المطروح فى «الأيام» لا يقتصر على كونه عرضاً للمشاكل الشخصية والاجتماعية التى تحيط بهذه الآفة ، وإنما الموضوع يوظف فى السيرة باعتباره «قناة أدبية» يستغلها الكاتب لتناول «تيمات» أخرى تتصل على نحو أو آخر بتيمة العمى ؛ إحدى هذه التيمات هى تيمة «القوة» ، تطرح المؤلفة تصورها لمعالجة طه حسين لهذا الموضوع على النحو التالى (ومايلى هو ترجمة عن النص الانكليزى ، ص٦٦) .

« بالإمكان القول بأن « الأيام » إذ تؤكد قدرة البطل على التغلب على آفته الجسدية ، إنما تبرز موضوع القوة ، أى القوة بصفتها غاية نهائية : بمعنى سيطرة طه على مقدرات حياته من خلال تحدى المعطيات الاجتماعية المصطلح عليها وخلق دور اجتماعى خاص به . إلّا أن القوة يمكن أيضاً التعبير عنها بصفتها عملية متواصلة ، أو نشاطاً يومياً ، أو عنصراً غالباً فى العلاقات البشرية ، وهذا معنى آخر يمكن النظر به إلى «الأيام» باعتبارها كتاباً موضوعه «القوة» ، وهو ما يتبدى أجلى ما يكون فى علاقة البطل بممثلى السلطة : أولئك الأشخاص الذين يودع المجتمع فيهم رصيده من السلطة الاجتماعية التقليدية .. فنحن نرى طه فى الكتاب إمّا منكراً لسلطان أولئك الأشخاص عليه ، أو متحدياً لهم جهراً ، ساعياً لازاحتهم من مواضعهم السلطوية » .

تمضى المؤلفة فيما يلى ذلك تتقصى معالجة «الأيام» لهذا الموضوع وتصور علاقة البطل التصادمية مع ممثلى السلطة ابتداءً من «سيدنا» الذى كان يحفظه القرآن صبياً فى «الكتاب» إلى شيوخ الأزهر الذين يدرس عليهم فى صدر شبابه قبل انتقاله إلى الجامعة الأهلية العلمانية . وتفرق المؤلفة تفرقة أريبة مشربة بالمعنى بين علاقة البطل المتحدية الرافضة الشاكة المشككة بأساتذته الأزهريين وبين علاقته المتقبلة الراغبة فى التعلم والمنطوية على الإعجاب بأساتذته من

المستشرقين فى الجامعة المصرية أولا ثم بأساتذته الفرنسيين بعد بعثته إلى فرنسا .

هذه المقابلة التى توفيها المؤلفة حقها من المناقشة والاستشهاد فى كتابها تدعمها وقائع «الأيام» ذاتها ، وكذلك ما نعرفه من اتجاهات طه حسين من مجمل تراثه الفكرى ودوره الحضارى .

إلا أن المؤلفة ليست دائماً على هذا القدر من التوفيق فى استدلالاتها ، وهى كثيراً ما تنساق وراء متعة التحليل من أجل التحليل ، تحفزها رغبة آسرة فى تفسير ما هو واضح بذاته ، وفرض معانٍ جامحة على النص المستكن بين يديها ، هى - إن شئت - مثل طبيب التشريح الشهير الذى قال عنه ت . س . إليوت - معرضاً بالنقد الانطباعى - إنه لا ينى يبرز من جيبه أعضاء يلصقها بالجثة (النص) التى يشرحها ! إليك مثلاً هذه الواقعة فى نهاية الجزء الأول «للأيام» ، حيث يقص البطل على ابنته الصغيرة حكاية «الملك أوديب» ، حين يصل إلى الموضع الذى يفقأ فيه الملك عينيه فيكف بصره وتقود خطاه ابنته أنتيجون ، تجهش ابنة البطل بالبكاء ، إذ تقيم الصلة بين الملك الأعمى وبين أبيها ، قرينه فى العمى ، هنا نجد الناقدة - بنبوية العقيدة - سليبة الإرادة ، منهارة المقاومة ، لا تملك رداً ولا دفعاً لهذا الإغراء العارم ! ها هو اسم «أوديب» ، بتداعياته الفرويدية الخلابة يأتيها حتى بابها على طبق من فضة ، فهل تتركه

يذهب ؟ كلا ، وألف كلا ، بل إنها لتفتح له الذراعين ، وإنه ليوحى لها برؤى علوية عن المغزى الأخلاقى لعمى أوديب ، فهو عقاب من الأقدار لمضاجع أمه وهو «إخصاء رمزى» (ص ٣٠) .

فكيف لمثل هذه المعانى الأوروبية الفرويدية أن تكون ذات صلة بطه حسين و«أيامه» ؟ الواقع أنها ليست ذات صلة ، والمؤلفة من الإنصاف بحيث أنها تذكر ذلك ، وتقول : «إن التماهى بين البطل وأوديب فى الكتاب يرد إلى أسباب أخرى » ، ولعلها تقصد أنه يقتصر على تماهٍ فى طبيعة الآفة فقط ، ولا شىء فيما وراءها فى حالة أوديب ، فهل تقف عند هذا الحد ؟ لا ، فإنها إن فعلت لا تكون بنيوية أصيلة ، صحيحة الإيمان ، كاملته ، ولذلك فهى تمضى قائلة إن هذا التماهى فى العمى بين أوديب وطه حسين يحمل فى طياته «مذاقاً فى الإحساس بالذنب على مستوى اللاشعور» (كذا !) . فى دعاوى بعض البنيويين أن الفهم الكامل لعمل ما لا يتأتى إلا بنقد النص ، ونقد النقد ، ونقد نقد النقد وهكذا .. ومادامت هذه السطور نقداً لنقد ـ شئنا هذا أم أبينا ـ فما قول المؤلفة إذا ما خطر لنا أن نتطفل على محراب البنيوية الذى لا يلجه إلا المتطهرون فنقول إن تفسيرها الفرويدى لواقعة عابرة ، ظاهرة المضى فى «الأيام» يشى بما يشى به فى رموز وأحاسيس بالذنب دفينة فى غياهب العقل الباطن للناقدة ذاتها ؟

من المحاور الهامة فى دراسة د . ملطى ـ دوغلاس «للأيام» محور

التماهى بين البطل وبين الشاعر العباسى الضرير أبوالعلاء المعرى ، ولما كان منطلق دراستها هو تناول السيرة الشخصية من حيث كونها سيرة ضرير كتبها ضرير ، فإنها تميل إلى تفسير هذا التماهى من حيث كونه تماهياً بين ضريرين ، ويغيب عنها أنه من الجائز أن يكون تماهياً مزاجياً ، ألا يجوز أن يكون المرء متشائماً دون أن يكون ضريراً ، كما هو الحال مع شوبنهاور ، وتوماس هاردى ، وفرانز كافكا ؟ وألا يجوز أن يتعاطف الناس مع نظرة المعرى لأحوال البشر دون أن يشاركوه عاهته الجسدية ؟ وكيف نفسر أن طه حسين لا يتعاطف مع شاعر عباسى ضرير آخر هو بشار بن برد ، إذ لا يرد له ذكر فى «الأيام» ، إلى جانب علمنا من «حديث الأربعاء» (ج ٢) أن طه حسين يكن له احتقاراً وكراهة شخصية على تقديره لبعض شعره ؟

تلك كانت بعض التساؤلات والتأملات التى تثيرها هذه الدراسة الجديدة الجادة والتى نرجو أن تجد من يتصدى لترجمتها ونشرها فى اللغة العربية ، فهى قمينة أن تكون ذات نفع وامتاع بمحاسنها وعيوبها معاً ، وهى على هذا وذاك ـ فيما نعلم ـ الدراسة الوحيدة فى أى لغة من اللغات ، بما فيها العربية ، المكرسة بكاملها لدراسة «الأيام» ، أشهر التراجم الذاتية ، وأعلاها ذكراً فى الأدب العربى الحديث .

خواطر حول اللغة والمعاجم

أعترف أنى مولع بالقواميس فلا يصدر منها جديد حتى أسارع إلى اقتنائه غير حافل بمشقة أو نفقة ، وفى مكتبتى الخاصة رفوف كاملة تنتصب عليها عشرات القواميس من كل لون ولغة أطالعها كل صباح وكل مساء ، فتبث فى إحساساً بالزهو والثقة ، ومن القواميس التى أقتنيها ما قد يمضى الحول فلا أحتاج إلى مراجعته - إلا مرة أو مرتين . هذا إلى جانب أنى أعمل بالتدريس الجامعى وثم طوع بنانى مكتبة جامعية تحوى من القواميس ماأحتاج وفوق ما أحتاج ، فلماذا هذا الحرص على اقتناء القواميس ؟! وجدت السؤال يطرح نفسه علىّ ، وكان لابد أن أبحث عن جواب . وكان أن اكتشفت أن الولع بالقواميس إنما هو فى حقيقة الأمر ولع بالقوة والسلطان ، بالسؤود والهيمنة ! أليس الإنسان حيواناً ناطقاً ؟ أليست اللغة سره الأكبر الذى ساد على سائر الكائنات ؟ وأليست القواميس مفاتيح اللغة ؟ أليست هى العصا السحرية التى تفك طلاسم الفكر البشرى وتنقله من لسان إلى لسان ، ومن عقل إلى عقل ومن عصر إلى عصر .

وهكذا فإن كل قاموس هو قمقم يحوى مارداً إذا ماأطلقته صار خادمك إلى الأبد ، أو أن كل قاموس هو لفظة «افتح ياسمسم» إذ ما فهت بها ، انهارت أمامك مزاليج اللغة ، ووجدت نفسك تدلف إلى عالم سحرى خلاب ، ثرى معطاء ، ولطالما شده عقلى من هذه الفكرة الخارقة : أن أى قاموس مفردات فى أى لغة أضعه أمامى على مكتبى هو يحوى بلا أدنى شك بين دفتيه المحصول الأدبى الكامل لتلك اللغة من أول نشأتها إلى اللحظة الحاضرة متفرقاً فى ألفاظ مفردة ، تماماً مثل أحاجى الصور المقطعة التى يلهو بها الأطفال ، وأن رص هذه الألفاظ جنباً إلى جنب بنظام معين كفيل بأن يخرج علينا بالأعمال المسرحية الكاملة لوليام شكسبير أو بالأشعار الكاملة لامرىء القيس أو لأدونيس سيان ، فما بالك بقاموس مزدوج اللغة إذاً ؟ إنه ليحوى بين غلافيه التراث الكامل للغتين ، فكرة عقيمة ربما ولكنها فاتنة على نحو ما !

القواميس إذاً قوة لا خلاف ! وقد حق الشكر علينا لدار العلم للملايين البيروتية وللدكتور روحى البعلبكى على ماأضافاه لنا من قوة وما أتاحاه لنا من معرفة أفراداً وجماعات ، بنشرهما قاموس «المورد العربى ـ الانكليزى» (١٩٨٨) . والحق أنه منذ صدر قاموس «المورد» الانكليزى ـ العربى سنة ١٩٦٧ ففرض نفسه فى ليلة وضحاها على ساحة القواميس فى مجاله وصار مرجعاً لا غنى عنه للمتحركين بين اللغتين بالقراءة والترجمة ، حتى وضح للعيان أن هذا القاموس لو وضع أيضاً بالعكس فأصبح عربياً ـ

انجليزياً لتمت نعمته على الناطقين بالضاد ، وها هو الرجاء أخيراً يصير واقعاً ، وإن كان ذلك بعد ما يربو على عشرين عاماً .

والحقيقة أن صدور قاموس جديد فى اللغة العربية أيا ما كان - أحادى اللغة أو مزدوجها - لهو أمر جدير بالاحتفاء والحماس .. فالقواميس الحديثة فى اللغة العربية هى ظاهرة نادرة إذا ما قورنت بمثيلاتها فى اللغات الأوروبية الحيوية حيث تتعدد تلك وتتنوع وتتواتر بما يصعب على الاحصاء ولا تكاد تمر خمس سنوات على الأكثر حتى تجد طبعة جديدة مزيدة منقحة تصدر من كل قاموس ، ولا عجب ، فاللغات بنيات حية سريعة النمو والتغير ولابد للقواميس أن تواكب ذلك . والقواميس الأوروبية جريئة وثابة تطارد اللغة فى الشوارع والأزقة والمصانع والمكاتب والملاعب فتقبض على مفرداتها الجديدة والمجددة بغير رحمة وتسارع إلى تكبيلها على صفحاتها لمن يبحث عنها ، فلا حياء فى العلم ولا ترفع فتجد فى قواميس الانجليزية مثلاً ما لايحلم القارىء العربى أن يجده فى قواميس لغته ، تجده وإلى جانبه بين قوسين لفظة من قبيل « عامى » أو « مبتذل » أو « سوقى » حسب الحال . ولكننى أرى أنى استطردت خارجا على الموضوع ليعذرنى القارىء فاللغة العربية لغة بارعة الجمال ، فائقة الثراء ، وهى تستحق من واضعى القواميس وناشريها ومجامع اللغة ووزارات الثقافة العربية معاملة أفضل بكثير مما تلقى .

غنى عن التنويه أن قاموس « المورد » الجديد ليس أول المعاجم العربية ـ الانجليزية فهناك حفنة منها مابين عام ومتخصص فى مجال بعينه . ولعل أشهر القواميس العامة هو « قاموس إلياس العصرى » الذى صدرت أول طبعة منه سنة ١٩٢٢ وآخر طبعة سنة ١٩٧٠ فيما نعلم ولا شك أن « القاموس العصرى » كان جهداً رياديا فى زمانه وأنه قد بذل جهد فى تحديثه ولكنه لم يعد « عصريا » منذ وقت طويل ولا نجاوز الحق إن قلنا أنه كما نسخ « المورد الانجليزى ـ العربى » مقابله « العصرى » فإن « المورد العربى ـ الانجليزى » سيصبح مثل ذلك فى غير زمن طويل . والحق أنه ليس فى الساحة من منافس جدى « للمورد » الجديد إلا « معجم اللغة العربية المعاصرة » الذى وضعه المستشرق الألمانى هانز ڤير Hans Wehr والذى تنشره مكتبة لبنان فى طبعته العربية . هذا قاموس جيد وحديث بلا مراء وسيبقى كذلك لفترة غير قصيرة خاصة وقد صدرت منه طبعة رابعة سنة ١٩٧٩ تحوى مالايقل عن مائتى صفحة إضافة على طبعته السابقة سنة ١٩٧١ . إلا أن هذه الطبعة منشورة فى ألمانيا ويبدو أن مكتبة لبنان لم تحصل على حقوق نشرها ولذلك فإن القاموس غير متوفر للمستخدم العربى وإنما يقتصر تداول هذه الطبعة حاليا على دارسى اللغة العربية من الأوروبين ومن يتيسر له اقتناؤها من العرب .

والحق أن قاموس هانز ڤير على امتيازه هو قاموس قد وضعه

مستشرق من أجل المستشرقين وهو يعتمد على المناهج التى ألفها الأوروبيون فى دراسة اللغة العربية والتى لا يألفها المستخدم العربى غير المطلع عليها ومن هنا نتصور أن « المورد » سيصير سريعاً إلى احتلال المركز الأول فى مجال القواميس العربية ـ الانجليزية لدى المترجمين العرب عامة .

لعل أول مايلحظ اللاجىء إلى القاموس هو مخالفته للمألوف فى ترتيب القواميس العربية ، فهو لا يعتمد رصف الكلمات تحت جذورها وإنما يرصفها ألف بائيا . فمن يبتغى كلمة « مكتبة » لن يجدها فى باب « كتب » وإنما سيجدها حسب ترتيب حروفها فى باب « الميم » . ولا يملك المرء أمام هذا التجديد الأساسى إلا أن يسقط فريسة لعواطف تتضارب مابين الاعجاب والتحفظ . فهذه الروح الثورية التى لا تجبن أمام مخالفة المألوف والتقليدى هى روح إيجابية إلى جانب السهولة فى الاستعمال التى يحققها هذا الأسلوب فى الترتيب فأنت هنا تستغنى عن عملية ذهنية كاملة حين تريد البحث عن كلمة ، وهى عملية رد الكلمة إلى أصلها الثلاثى أو الرباعى وهى عملية لا تخلو من عثرات لدى غير المتمكنين حين يحوى أصل الكلمة حرفاً من حروف العلة . هذا عن الاعجاب أما التحفظ على هذا الترتيب الألف بائى فيرجع إلى ما ينجم عنه من تفتيت الوحدة المعنوية للمادة وهو أمر من أخص خواص اللغة العربية . فتحت مادة « كتب » درجنا على أن

نجد « كاتب » و« مكتبة » و« كتاب » و« استكتب » إلخ وكلها معان متصلة ، أما الآن فأنت تجدها فى « المورد » موزعة بين الكاف والميم والألف . على أن هذا المبدأ إن استطعنا تقبله فى قاموس عربى - انجليزى فلا يجب أبداً أن نقبله فى قاموس عربى - عربى ونرجو ألا يكون هناك من يفكر فى ذلك !

وفيما يلى بعض الملحوظات الانتقادية نبنيها على التصفح العابر للقاموس ، وذلك أن القواميس - لما كانت لا تقرأ عادة من الغلاف إلى الغلاف وإنما يرجع إليها عند الحاجة - لا تتضح مواضع الحسن والعيب فيها إلا مع الاستعمال المتكرر عبر فترة زمنية ممتدة . يعتمد د . روحى البعلبكى فى قاموسه حسب قوله فى المقدمة منهج « اسقاط الألفاظ التى باتت ، بحكم تطور اللغة وتقلب الحضارات ، مهجورة أو مماتة .. فصارت نابية عن حاجات العصر .. » هذا مبدأ معقول لمثل هذا القاموس ولكنك إذا لجأت إليه فستجد به كلمة « حاطوم » بمعنى « مساعد على الهضم » ولكنك لن تجد لفظ « مهضم » ! وستجد « حاطوم » أيضاً بمعنى « سنة سيئة » . وستجد « شاهوق » بمعنى المرض المعروف بالسعال الديكى ولكنك لن تجد « سعال ديكى » فى موضعها ! وستجد « غملاج » بمعنى « متقلب » و« تشنفت » المرأة بمعنى « لبست الحلق » ! ولست أدرى أى معيار استخدم د . البعلبكى فى تحديد معنى المهجور والممات فى اللغة فهو لا يقول لنا ،

ولكن هذه الكلمات وغيرها كثير تبدو لى مهجورة أو مماتة بصورة واضحة !

ومن ناحية أخرى فإن واضع القاموس يعلننا بمبدأ آخر فى مقدمته وهو « تضمين مفردات اللغة العربية كافة الكلمات والمصطلحات والعبارات المعاصرة والحديثة التى باتت ، بحكم التطور الحضارى والتمازج الثقافى والتواصل العلمى ، جزءاً لا يتجزأ منها ، شرط أن يتوفر فيها عنصرا الشيوع والتداول .. » ومرة أخرى لا يحدد لنا د . البعلبكى مقاييسه للشيوع والتداول . هل كان اعتماده كلية على المعاجم العربية ؟ أم على محاولات النحت والتعريب لأكاديميات اللغة العربية ؟ أم أنه لجأ إلى النصوص المنشورة مباشرة من قبل مستخدمى اللغة فى الكتب والدوريات العلمية والأدبية وفى الصحف والمجلات السيارة ؟ الذى نراه أن جل اعتماده كان فيما يبدو على المعاجم العربية - العربية وبعض المعاجم الثنائية المتخصصة . وقد كانت الفائدة أجدر أن تكون أعم لو أنه لجأ إلى المطبوع المتداول على نطاق واسع وخاصة فى مجال العلوم الإنسانية . وكم كنا نتمنى لو أن واضع القاموس قد ركبته روح المغامرة والاقتحام فواكب اللغة فى تطورها الحى الخلاق المتفاعل مع غيرها من اللغات كما يتبدى فى محاولات النحت والتعريب التى يلجأ إليها كتابها من المتعاملين مع ثقافات اللغات الأخرى طوال الوقت . انظر مثلاً إلى هذه الظاهرة اللغوية التى تكونت دون أن يلحظها أحد من النحاة والتى إن

لاحظوها لسقطوا مغشيا عليهم ـ ونعنى بها ظاهرة نحت فعل من اسم فعندنا فى اللغة « أسطورة » ولكن ليس عندنا ما تتمتع به اللغات الأوروبية من فعل مشتق يعنى « يضفى الطابع الأسطورى على » ، فماذا يصنع الكاتب أو المترجم العربى الذى يريد أن يتعامل مع هذا المفهوم . بدلاً من هذه الكلمات الأربع ، استولد فعلاً رباعياً من الاسم هو « أسطر يؤسطر أسطرة » وليس على المؤمن من حرج ! ومثلها « أدلج » معربة من أيديولوجية وبمعنى « يصوغ أو يضع أيديولوجية » ولا شك عندى أن هذه الألفاظ قد تفتقت عنها اللغة لكى تبقى وتزيد وكلما أسرعنا بالاعتراف بها وأدخلناها فى قواميسنا غير منتظرين فتاوى فقهاء اللغة كان ذلك أسهل علينا وأنفع لنا وللغتنا . ومن الألفاظ الجديدة نسبياً ولكن عظيمة الشيوع والتى يخلو منها القاموس رغم ذلك « حداثة » و« بنيوية » و« سلطوية » و« ماضوية » و« اشكالية » و« مؤسساتية » و« تشيؤ » (بمعنى التحول إلى شىء) . وإذا طلبت فيه من المعرب « براجماتى » و« تيمة » فلن تجدهما . ولكن لعله من غير الانصاف أن نطالب واضع قاموس عربى ـ انجليزى بما لم يجسر عليه واضع قاموس عربى ـ عربى ، فمجال الريادة فى هذه الأمور ينبغى أن يكون للقواميس أحادية اللغة وبعد ذلك تتبع خطاها القواميس الثنائية . لكن أغلب الظن أن قواميسنا وهيئاتنا اللغوية ستبقى زمنا طويلاً طويلاً تلهث مقطوعة الأنفاس وراء لغة شابة دوماً ، فتية ثائرة ، تلاحق العصر غير عابئة بهم !

ماذا فعلنا بتراثنا ؟

لا أحب كلمة « التراث » حين نستخدمها لوصف الإنتاج العقلى للعرب على مر القرون . هى كلمة فضفاضة بلا دلالة دقيقة وهى تستخدم عمليا للإشارة إلى كل ماصبه العقل العربى فى اللغة العربية منذ القرن السابق على الإسلام وحتى نهاية القرن الثامن عشر تقريباً ، فالعصور الحديثة لا تصل إلى منطقتنا من العالم قبل القرن التاسع عشر . وهكذا فإن الكلمة على النحو المستعملة فيه تجعل من الإنتاج الفكرى العربى كلمة « تراثا » ، فيما خلا ما جادت به قرائحنا فى القرن الماضى والقرن الحالى . وحيث أن قرائحنا لم تشحذ شحذاً حقيقياً إلا مع هلول القرن الحالى . فإننا نبدو قطاعا من البشر له ثلاثة عشر قرنا من « الماضى » ومائة عام فقط من « الحداثة » ، بل إن بيننا من يقصر الحداثة على بضعة العقود الماضية فقط .

« التراث » كلمة رديئة ، ليس فى حد ذاتها وإنما كما قلت من حيث استخدامها لتأطير إنتاجنا الفكرى حتى أعتاب القرن العشرين .

. و« التراث » فى اللغة حسب « لسان العرب » هو « مايخلفه الرجل لورثته » ، فهذا معناها الأصلى وإن ندر أن تستخدم فيه اليوم ، وإنما غلب على هذا المعنى أن نقول « ميراث » أو « إرث » ، ولا أدرى متى بدأ استخدام كلمة « تراث » للدلالة على النتاج الفكري للعرب فى الماضى ، إلا أنى أتصور أنه لابد أن يكون استخداما حديثا نسبيا .
والكلمة فى استخدام كلمة « تراث » للدلالة على النتاج الفكرى للعرب فى الماضى ، إلا أنى أتصور أنه لابد أن يكون استخداما حديثاً نسبيا .
والكلمة فى استخدمها لازالت بلا شك تحمل رواسب كثيفة من معناها الأصلى ، فتراثنا الفكرى هو « ماخلفه العرب لنا » فهم المورثون ونحن الورثة ، وهذا الإصرار على الـ« هم » فى الماضى والـ« نحن » فى الحاضر لابد أن يؤدى إلى انقطاع الصلة على مستوى اللاوعى على الأقل ، فالتراث كلمة تبعدنا عن امتدادنا الفكرى فى الزمن ، كلمة تقيم سدا بين حاضرنا وبين ماضينا ، كلمة تحنط إنتاجنا العقلى قبل هذا القرن وتضعه فى صندوق ذهبى داخل متحف التاريخ . حقا نستطيع أن نتأمله ونعجب به ، بل نجله ونقدسه ولكننا نبقى منقطعى الصلة به عقليا . فهذا « تراث » الأجداد الغابرين ونحن أبناء اليوم الحديث . هم عاشوا فى زمن مجيد ونحن نعيش فى عصر وضيع ، وهم كانوا عمالقة ونحن لسنا إلا أقزاماً .

هذه النزعة الوجدانية لإجلال الماضى هى نتيجة للنظر إليه باعتباره

« تراثا » أو « ميراثا » فكما يحدث على المستوى الفردى أن يعتز الفتى لأسباب عاطفية بساعة قديمة ورثها عن أبيه ، أو الفتاة بحلية خلفتها لها أمها ، نعتز نحن على المستوى الجماعى بتراثنا العقلى ونضفى عليه قيمة وجدانية قد لا تتناسب مع قيمته الموضوعية ، وتمضى هذه القيمة تتراكم طبقات فوق طبقات مع مضى الزمن حتى يتحول النتاج الفكرى الذى كان حياً فعالاً ذات زمان إلى « طوطم » قبيلى الويل لمن تسول له نفسه أن يحرمه من « الموت » ؛ من حالته المحنطة ، وملعون إلى الأبد من يخرجه من صندوقه الذهبى فيعرضه لهواء العصر « المدنس » وبسبب هذه النزعة اللاعقلانية يحيق الغضب بكل من يحب « التراث » حبا حقيقيا فيحاول أن ينفخ فيه روح الحياة من جديد لينبعث من أكفانه الموشاة حياً وثابا ، خاضعا للصواب والخطأ ، متفاعلا مع « الحاضر » ، مؤثراً فيه ومتأثراً به فى علاقة جدلية أبدية . هل العصمة بالموت أفضل من أخطار الحياة ؟

ولنأخذ مثالاً على قولبة « التراث » ونفيه من معترك حياتنا اليومية من هذه الصحيفة التى بين يديك* فـ « الحياة » تفرد للنتاج العقلى العربى الحديث خارج نطاق السياسة صفحة يومية بعنوان « ثقافة وفنون » ، إلا أنها تخصص صفحة أسبوعية مستقلة للنتاج الفكرى العربى « غير الحديث » بعنوان « تراث » وهكذا وبنية خالصة تماما يفرز جل إنتاجنا الفكرى جانبا ونتخلى بتلقائية غريبة عن امتدادنا

الزمنى فى الماضى ، عن البساط الفكرى الذى نقف عليه والذى بدونه لا يبقى لنا إلا أن ندور فى فضاء عقلى فى حال من انعدام الوزن ؛ نتخلى عنه لكى نحوله إلى طرف وملح ونوادر ، أو دروس وعبر ومواعظ ، أو ملاحم وأساطير وخوارق ، نحوله إلى أى شىء ولكن أبداً لا نبقى عليه نتاجا موضوعيا لزمان تاريخى ، نتاجا لبشر مثلنا قاماتهم كانت فى علو قاماتنا ، وأصواتهم حين يتكلمون كانت مثل أصواتنا أحياناً تنطلق وأحياناً تنحبس ، وعقولهم حين يفكرون كانت مثل عقولنا أحياناً تصيب وأحياناً تخطىء ، وظروفهم حين يكتبون كانت مثل ظروفنا أحياناً تسمح لهم أن يقولوا ما يعتقدون وأحياناً تجبرهم على الصمت أو على الكذب والمداهنة ، وليست « الحياة » فى هذا مختلفة عن غيرها من الصحف والمجلات ، بل من الدارسين والباحثين الأكاديميين ؛ وإنما نحن نشير هنا إلى ظاهرة وجدانية عامة ليس استخدام كلمة « تراث » إلا عرضا لها لا سببا ، وهى ظاهرة اغترابنا عن تاريخنا الفكرى اغترابا يجعلنا فريقين أحدهما رافض متعالٍ ، والآخر مقدس منزه (بكسر وتشديد الدال والزين) ، وليس التقديس والتنزيه إلا رفضا مقنعا ، والمقدسون يشتركون مع المتعالين فى حرمان نتاجنا الفكرى فى الماضى من حق الحياة المتجددة .

ومما يدعو للتأمل أن الأوروبيين لم يستولدوا من لغاتهم لفظة عازلة مثل لفظة « التراث » فى العربية لكى يشيروا بها إلى نتاج

حياتهم العقلية فى القرون الماضية ، وذلك لأنهم فى حاضرهم الفكرى لم ينفصلوا عن ماضيهم لا بالاحتقار والهروب الكامل إلى ثقافة أجنبية ولا بالتقديس المجمِّد للماضى ، الآسر لحركة الحاضر فى آن . وإذا أخذنا الانجليز مثالاً فسنجدهم ينظرون إلى شاعرهم تشوسر Chaucer من القرن الرابع عشر والذى لا يستطيعون أن يقرأوه اليوم إلا مترجما لأن البون شاسع بين انجليزيته الوسيطة والانجليزية الحديثة - ينظرون إليه باعتباره أبا الأدب الانجليزى « الحديث » ، وسنجدهم أيضاً يكتبون عن شكسبير الذى مضى عليه أربعة قرون ونيف - والذى لا يستطيعون أن يفهموا مسرحياته وأشعاره إلا بالرجوع للشروح والتعليقات - وكأنه من شعراء القرن العشرين ، وليس من شك أنهم فى القرن القادم سيقرأون ويكتبون عنه وكأنه من شعراء القرن الحادى والعشرين ، وهم حين يكتبون عنه وعن معاصريه وسابقيه ولاحقيه من أدباء القرون الماضية ومفكريها لا ينبذونهم فى جانب منعزل تحت عنوان « التراث » وإنما يكتبون عنهم ضمن تيار تقييمهم المستمر لحركتهم الثقافية الحية المتواصلة بلا حاجز بين الماضى والحاضر .

ولنتأمل فى زوبعة ثارت فى الأسابيع الأخيرة على صفحات الصحف والمجلات وفوق موجات الإذاعتين المرئية والمسموعة فى انجلترا . الزوبعة سببها كتاب جديد عن شكسبير عنوانه « إعادة اختراع

شكسبير » من تأليف باحث أمريكي شاب مختص بالدراسات الشكسبيرية اسمه « غارى تايلور » وإذا كان شكسبير صنما معبودا لدى الانجليز وشعارا للمجد القومى لا تغرب عنه الشمس التى غربت عن الامبراطورية ، فإن هذا الكتاب هو المعول الذى ضرب فى رأس الصنم ، أو هو سحابة داكنة تسعى لحجب آخر شموس الامبراطورية عنها ، وفحوى كلام تايلور أن شكسبير ليس « عبقرية بلا مثيل » ، وإنما بشر مثل سائر البشر تحفل أشعاره ومسرحياته بالغث والردىء ، وهو إلى ذلك كاتب رجعى قامت أعماله على تمجيد الصفوة وتجاهل مشاكل المجتمع اللندنى فى زمانه من فقر ودعارة الخ ، ويهاجم الكاتب القيم الشكسبيرية كما تتجلى فى أعماله وينعى على تناقضها مع روح العصر فيتساءل « هل نريد أن نؤمن معه أن النبل سمة تميز النبلاء دوننا عن سائر الناس ؟(...) وهل نعتقد مثله أن أثرياء الناس يجب احترامهم بجعلهم ينطقون شعراً ، بينما يكون نصيب الفقراء الحديث نثراً ؟ » ويخلص تايلور إلى أن شكسبير يحتل قدراً فوق قدره فى تاريخ الأدب ، وأن أعماله يعيبها ليس فقط ركاكة البناء الفنى ، وإنما محتواها ذو القيم البالية ، وهو يعزو المركز السامق الذى يحتله شكسبير إلى عوامل كثيرة ليس من بينها فى رأيه التقييم الأدبى المجرد ، فثمة أسباب سياسية ، وثمة عنصر الحظ التاريخى ، وثمة النعرة القومية والتنافس بين الثقافات الأوروبية

المختلفة مما انتهى بشكسبير إلى أن يصبح « مؤسسة قومية » أو « صناعة كبرى » ينبغى المحافظة عليها بأى ثمن ، وهكذا فإن كل جيل « يعيد اختراع شكسبير » بما يتناسب مع ظروفه .

كان من الطبيعى أن يثير هذا الهجوم رد فعل قوى بما يتناسب مع حدة نبرة الكتاب واصطدامه العنيف بعقيدة أدبية راسخة ، فقد هبَّ الكّتاب والنقاد والجامعيون والمسرحيون للدفاع عن شكسبير ودحض آراء تايلور ، وليس من شأننا هنا الدخول فى تفاصيل هذه القضية ، فلم يكن الغرض من سوق هذا المثال إلا التدليل على حيوية شكسبير وتدفقه المستمر فى تيار الثقافة الانجليزية على رغم القرون الأربعة الفاصلة بينه وبين أبناء لغته المعاصرين ، فهم لم يحولوه إلى « تراث » ، ولم يفرضوا عليه العزل الثقافى داخل متحف أنيق ، وإنما لازال يشغل الرأى العام ، ويتصدر اهتمام وسائل الإعلام القومية ، فهذه الزوبعة لم تثر فى الدوريات الأكاديمية التى يكتبها الخاصة للخاصة ، وإنما فى الوسائل الإعلامية التي يقرأها ويسمعها ويشاهدها الملايين ، ولأن شكسبير لم يتحول إلى « تراث » فهو أيضاً لم يتقدس ، ولازال جائزاً أن يختلف فيه الرأى بعد أربعمائة عام كما كان ذلك جائزاً وقت معاشه ، وإذا جاء من يزيح عنه هالة الزمن مثلما فعل غارى تايلور ، فلا أحد يطالب برأسه ، وإنما يُحارب الرأى

بالرأى ، ولسوف يعلو شكسبير فوق لاعنيه ومحبيه على السواء ، ويبقى مادام مستحقا للبقاء .

ماذا فعلنا نحن بطه حسين حين أثار قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى ؟ وماذا فعلنا بالشيخ على عبد الرازق حين تصدى للنظر فى قضية الخلافة وأصول الحكم فى الإسلام ؟ وماذا فعلنا بنجيب محفوظ حين حمل مسئولية النظر فى طبيعة العلاقة بين الدين والمجتمع عبر مراحل التاريخ ؟ وهل سيعيش أى من الذين يكتبون أو يقرأون اليوم ليرى اسم المتنبى أو أبى العلاء أو الجاحظ أو ابن المقفع يشل الرأى العام فى بلد من البلاد العربية وينافس أسماء الساسة والحكام على أعمدة الصحف وشاشات التليفزيون ؟ هل يأتى زمان « يعاد فيه اختراع » أدبائنا ومفكرينا بما يناسب حاجة العصر ؟ كلا ، فهؤلاء جميعا قطع من «التراث» ، وتراثنا محله فى المتاحف حيث يرقد فى مأمن من عبث العابثين ، وفضول المتفكرين ، وهل ثمة من أمان خير من أمان الموت ؟

سيرة ذهنية للفكر العربى الحديث

لاشك أن السيرة الذهنية لعبد الله العروى المفكر المغربى صاحب « الإيديولوجية العربية المعاصرة » ، و « العرب والفكر التاريخى » ، و « أزمة المثقفين العرب » لما يشوق قراءة الملمين بفكره الاجتماعى والسياسى والتاريخى الإطلاع عليه . فهو مفكر أصيل وصاحب نظرات ثاقبة فى تاريخ العرب وحاضرهم والعلاقة بين الاثنين ، وهو إلى ذلك غير مهاود فى طرحه لمعتقداته الفكرية مهما كانت مخالفة للمألوف أو صادمة للمشاعر .

لا يقدم العروى كتابه باعتباره سيرة ذهنية شخصية له ، وإنما يطلق عليه عنوان « أوراق : سيرة إدريس الذهنية » (بيروت ١٩٨٩) . وإدريس هو الاسم الوهمى الذى يتخفى تحته المؤلف ، كما أن « الأوراق » هى أوراق إدريس التى تضم كتاباته وافكاره التى دونها على مر الأعوام . وهذه الأوراق يعثر عليها احد خلصاء إدريس عقب انتحاره فيدفع بها إلى المؤلف بصفة انه كان اقرب الناس إلى إدريس حتى يقراها ويرتبها ويفسرها وينشرها على الناس وإلا « غلب النسيان وعم الصمت » صـ ١٠ وهكذا فإن أوراق إدريس ليست فقط سجلاً لخطراته وافكاره ، وإنما هى أيضا أعوام عمره التى انتثرت وتساقطت مثل « اوراق » الخريف .

يحاول العروى أذن التستر وراء اسم وهمى وأوراق منسوبة لغير ذاته وهو أسلوب ليس بمستغرب فى كتابة السيرة الشخصية ، فتعرية الذات تصبح أسهل من خلف قناع ، والقناع هنا ليس إلا « هو » الذى تتستر وراءه الـ « أنا » أو هو « الغير » الذى تتلبسه « الذات » . على أن الكاتب يوعز إلينا منذ الصفحات الأولى للكتاب بما يقطع بالتوحد بينه وبين إدريس إذ يقول « كنت أظن أنى أعرف إدريس . فتى من بلدتى وحين عاشرته طول سنين الدراسة (...) كنت أرى أنه مرآة تنعكس فيها روحى وأنا مرآة تنعكس فيها روحه . ثم باعدت بيننا الحياة عند انتهاء الدراسة ؛ قاطعته عندما سئمت حوارنا غير المتجدد (...) شرحته وحنطته وجعلت منه بطل قصة . ملأت ذهنه ببعض أفكارى ، واستعرت منه آراء ومعتقدات دون أن أعى نسبتها إليها ، اختلطت الأمور علىّ وعلى غيرى وظن كثيرون أنه صورة منى . أتصفح الأوراق فاكتشف شخصا آخر (....) صـ ٩ ـ ١٠ ، هذه العبارات التى ترد فى مفتتح الكتاب تعطينا المفتاح الذى به نلج من بابه ونكتنه أسراره . وهى وإن كانت تمثل توحدا بين المتكلم وبين إدريس ، إلا أنها أيضاً تنطوى فى الوقت ذاته على رفض لإدريس . فليس الراوية وإدريس إلا قسمين لشخصية واحدة ، وليس الراوية إلا عبد الله العروى كما نعرفه يتأمل عبد الله العروى الذى لا نعرفه . وهذا مغزى ابتداء الكتاب من نقطة انتهائية

هى الموت بالانتحار ، أى أن العروى الحى يتأمل العروى الميت ؛ هو الحاضر يتأمل الماضى ، الباقى يتأمل المندثر . وليس المندثر هنا سوى الفكر وليد النظرة السلفية ، وليد التعلق العاطفى الهروبى بالماضى ، وليد تقديس الماضى الناتج عن إساءة فهمه ، وليد الحضارة العربية المعاصرة التى تتخبط على عتبات القرن الحادى والعشرين بالملابس الفكرية والنوازع العاطفية لقرون خَلَتْ . بعبارة أخرى كتاب « أوراق » هو مدوَّنة الانعتاق الفكرى والعاطفى لكاتبه يسجل فيه المراحل التى تدرج فيها هذا الانعتاق من الصبا إلى الانتحار .

والانتحار فى الكتاب هو نفسه لحظة كمال الانعتاق ، هو لحظة موت الفكر القديم وميلاد الفكر الجديد . والانتحار فعل قاس مؤلم للذات وللآخرين إلا أنه ضرورى من أجل الميلاد الجديد . وكأن العروى يحاول أن يقول هنا من طريق الإيحاء الفنى ما قاله مرارا وتكرارا فى كتبه الجدلية عبر السنوات وهو أنه لا سبيل إلى تقدم العرب إلا بالانخلاع التام من الماضى - على ما فى هذا الفعل من عنف وألم - والنظر إلى الذات بتاريخها ومعتقداتها المتوارثة نظرة تحليلية محايدة باردة ، كما ينظر إليها الغير . وبهذا المعنى فإن « أوراق » يكتسب بعدا إضافيا فيصبح السيرة الذهنية ليس فقط لإدريس - العروى ، وإنما لعامة المفكرين العرب التقدميين ، بل يصبح سيرة لحركة الفكر

العربى فى القَرن الحالى تستشرف من طريق الرمز النهاية المحتومة تاريخيا للصراع المُعْتِمل بين تياريه الرئيسيين .

يبوب العروى سيرته تبويبا منهجياً منطقياً دقيقاً يذكر بكتبه الأخرى ، فالكتاب ينقسم إلى تقديم يليه ثلاثة أقسام ينقسم كل منها بدوره إلى ثلاثة فصول . القسم الأول يتناول العائلة والمدرسة والوطن ، أما القسم الثانى فيتناول الوجدان والضمير والهوية ، بينما يتناول القسم الثالث العاطفة والذوق والتعبير ، ثم تأتى خاتمة الكتاب وعنوانها « التأبين » من خلال هذه الفصول التسعة نتعرف فى اختصار إلى البيئة الإجتماعية التى نشأ فيها إدريس فى المغرب ، ونتابع تنقله من التعليم الأولى التقليدى إلى التعليم الثانوى المفرنس فى ظل الاحتلال إلى النقلة الكبرى إلى التعليم العالى فى فرنسا . وفى أثناء ذلك نتابع متابعةِ متقطعة قضية التحرر المغربى فى الحكم الفرنسى من طريق انطباعها على الواعية النامية لإدريس . والكتاب بصفة عامة شحيح فى الوقائع ، سخى فى التأملات والاستدلالات ، فكل واقعة أو قصة أو نادرة تخضع لتحليل ذهنى مجهرى ، وتستخلص منها مهما بدت طفيفة الأهمية دلالات حضارية عامة بالغة الخطورة . وفى هذا تكمن القيمة الحقيقية للكتاب ، وهو أيضاً السر فى جفاف مادته الملموس على غير ما نتوقع من كتب السيرة التى تندرج عادة فى باب الأدب . إلا أننا نحسن صنعا هنّا بأن نتذكر أن

هذه سيرة ذهنية وليست سيرة حياتية وأن العروى مفكر جدلى أساسا وليس أديبا .

يتعرض الكتاب فى سياقه لكثير من المفكرين والأدباء الأوروبيين والعرب الذين كان لهم تأثير مرحلى أو دائم على إدريس . كما يرصد أيضاً الكثير من الكتب التى قرأها إدريس والأفلام التى شاهدها ويناقشها فى حضور توثيقى تفصيلى يوحى بأن العروى ربما يكون قد اعتمد فى كتابه بالفعل على بعض « الأوراق » أو اليوميات التى سجلها فى إبانها فى سنوات شبابه . ومن خلال كل ذلك يتكشف النمو الفكرى والوجدانى والتعبيرى لإدريس ، إلا أن الكاتب لا يترك هذا التكشف يحدث فى صورة تلقائية متدرجة ، بل إننا نشعر طوال الوقت أن إدريس ليس إلا جثة فكرية مسجاة على طاولة ، وأن الراوى ليس إلا طبيب تشريح يحاول أن يحدد أسباب الوفاة ، وهو نهج يتيح للكاتب حرية التحليل والتعليق عند كل منحنى ، وإن كان يحرم القارىء من لذة الكشف التدريجى على نحو ما هو متبع فى الأشكال القصصية وشبه القصصية .

فى فصل « الوطن » من الكتاب يورد المؤلف قصة من قصص معجزات الأولياء الذين يقدسهم عامة الناس والتى يسجلها إدريس فى أوراقه ثم يسوق تعليق إدريس على النحو التالى : « شعب يعيش على إرث ثلاثة عشر قرناً لم يغير منه شيئاً منذ أن كان الوعاظ يخرجون

من الصحراء ويستميلون بكلامهم الجزل سكان المدن المترفين . ما نسمع اليوم قيل وأعيد آلاف المرات لا فى المغرب فقط بل ماوراء البحر والنهر والجبال الشاهقات (...) حضارة محنطة . ثقافة ذات قيم بشرية عالية لا أحد ينكر ذلك (...) ولكن لم نعد وحدنا فى المعمور . وهذا لم نحسب له أى حساب . أبدعنا حضارة ملائمة لحالنا نحن . ليس الخطأ إن لم نبدع حضارة صالحة للإنسانية جمعاء ، لا أحد يستطيع ذلك .

الخطأ أننا تصرفنا ولازلنا نتصرف وكلنا ثقة أن حضارتنا تمثل المطلق . اعتقدنا ومازلنا نعتقد أن التقدم مرتبط بالفرد لا بأى شىء غيره ، الأمة أو الجنس أو مجموع الإنسانية (...) » صـ ٥٠ ، هذا بالطبع الخطاب الفكرى للعروى المألوف فى كتبه وأحاديثه المنشورة والذى يستطيع الملمون بكتاباته التعرف عليه من أول وهلة ؛ إلا أنه منسوب لإدريس فى مرحلة مبكرة من دراسته الجامعية بباريس . فهل ياترى كانت هذه الأفكار المحورية متبلورة عند العروى منذ ذلك الوقت المبكر ؟ هذا ما لا نستطيع القطع به بسبب الشكل الذى ينتهجه الكتاب والذى يختلط فيه بدون فواصل محسوسة فكر الراوى ـ إدريس ـ العروى الذين هم فى الواقع ثالوث فى واحد .

فى الفصل المعنون « الهوية » يتعرض المؤلف من خلال قراءته فى أوراق إدريس إلى قضية غير منقطعة عن القضية السابقة . فإذا كان

السؤال المطروح أعلاه ماذا نأخذ من الماضى ؟ وماذا ندع ؟ ، فإن السؤال المطروح هنا هو ماذا نأخذ من الغرب ؟ وماذا ندع ؟.

يتناول إدريس هذا السؤال من خلال تبنية لآراء المؤرخ الهندى « بانيكار » الذى يقول فى نقد موقف الشرقيين عامة من الحضارة الأوروبية : « يظن البعض أنه إذا استعار العلوم والتقنيات الغربية وحدها ، ولم يجاوزها إلى الأفكار والقيم استطاع أن يحافظ على خصوصيته .

الحقيقة أن التمييز بين التقنيات والأخلاق غير ممكن (....) إن تفوق الغرب الحقيقى ليس فى العلوم الطبيعية بل على مستوى الحياة المجتمعية . لا يمكن للعلوم الحديثة أن تزدهر فى أحضان نظام إقطاعى . كل المظاهر المذكورة مرتبطة بعضها ببعض ومحاولة التفريق بينها أقرب طريق إلى الفشل . » صـ ١٤٠ وفى النهاية يتساءل إدريس « هل معاكسة مسيرة التاريخ واجب حضارى ؟ » ويعلق قائلاً : « الأفكار كالملابس ما تقادم منها أهمل . » صـ ١٤٧ .

فى فصل « التعبير » يعود إدريس إلى التأمل فى وضع الحضارة العربية المعاصر من خلال العلاقة بينها وبين التعبير اللفظى : « إن الأسطورة تنادينا من وراء الكلمات والأحداث الطارئة وتقول إننا

نعيش فى عالم أصبحنا غرباء فيه . لم نعد نعرف كيف نتصرف لأننا نسينا كل شىء عن أنفسنا وعن ماضينا .

نتذكر أننا كنا فى وقت مضى قوة فاعلة فوق هذه الأرض وانتصرنا على غيرنا ، وحكمنا نصف المعمور حتى خاف منا الدانى والقاصى . ولكن لم نعد ندرك الأسباب الملموسة التى كانت وراء انتصارات خالد وقتيبة وعمرو وموسى وطارق ، ولا حتى يوسف وصلاح الدين . كل ذلك بهت واختلط فعاد لغزاً من الألغاز ذهب سره باختفاء أصحابه . واليوم ينتصر أعداؤنا وانتصارهم أيضا سر وبما أنه لا يمكن أن يكون إلهياً فهو سر شيطانى مبنى على الحيلة . استمرارنا لغز وسبب اضمحلالنا حيلة شيطانية . فرجاؤنا معقود على إيجاد ناموس سحرى (...) إذن نحن كبشر غير مسئولين مسئولية مباشرة لا عن انتصارات الماضى ولا عن هزائم الحاضر (...) » صـ ٢٠٦ .

إلا أن شيئاً ما يحدث لإدريس فيأسر تطوره الفكرى ، شىء ماينكسر داخله من حدة الصراع بين القديم والجديد ، الغيبى والعقلانى ، الشرقى والغربى . فهو على الرغم من أنه كان قد انفصل عن مكتسباته من العائلة والوطن والثقافة التقليدية إلى حد أنه التفت إليها يوما - كما يقول الراوى - العروى فى فصل « التأبين » - « فلم يجد فيها شيئاً يستحق أن يوصف وصفا دقيقا » صـ ٢٣٩ ، إلا أن إدريس كان كاتبا فنانا مهمته التعبير ، ومن هنا فإن عجزه عن

« الوصف الدقيق » يصبح كارثة وكأنه حرم من مادة الحياة . ويزيد من فداحة الكارثة أن إدريس (على حد تحليل الزاوى لمأساة انتحاره) « اكتشف هذا فى محيط غريب عنه [أوروبا وحضارتها] ، يهدد بسحقه وابتلاعه . فتغير سلوكه ومنطقه . أصبح أكثر مغربية وعروبة وإسلاماً (...) » صـ ٢٣٩ ـ ٢٤٠ وهكذا يتحول إدريس من النقيض إلى النقيض وتنتكس خطاه على طريق الرؤية العقلانية للذات والتاريخ ويلخص الراوى مأساته تلخيصا شعرياً بليغاً :

« حلم وحلم حتى انغمس فى الفناء .

حكم بسخافة الموصوف لأنه مضغ الكون وعكس التاريخ .

حكم بعمق القواميس لأنه تضايق من كثرة الموجودات ،

أحياء وأشياء ، ملموسات ومفاهيم .

قطع حبل الانتماء لأنه

طلب المستحيل طلب ألا يكون ماكان

فتهيأ لينام نومه الأخير (...) » صـ ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .

حين يستبدل الواقع بالحلم وتحل القواميس محل الأشياء والمفهومات ، وحين يصير الأمل الوحيد فى الوجود هو إلغاء التاريخ ، وإحياء مافات ، يكون من الطبيعى أن ينتفى الغرض من الحياة . يمضى الرواى فى تحليله « لم يكن إدريس فى مستوى طموحه كما لم يكن مجتمعه فى مستوى آماله . مات كما مات غيره من العجز

والحسرة (...) انحل إدريس لأنه رفض الحلول فى الطبيعة ، أو فى التاريخ ، أو فى القاموس ، أو فى الفن (...) إدريس أودى به إيمانه » صـ ٢٤١ ، ٢٤٧ .

يموت إدريس إذن كما كان حتماً أن يموت . وموته فى الواقع لا يعدو أن يكون موتاً معنوياً رمزياً ، وليس الانتحار إلا تجسيدا فنيا لذلك . ولكن يبقى الراوى الذى يعى وعيا كاملاً كيف عاش ، ولماذا مات إدريس . وبوعيه هذا يصبح هو ذاته ميلادا جديدا لإدريس جديد ، إدريس الذى حسم تناقضاته وتحرر من الحلم ، والأسطورة والذات المتضخمة وقبل أن يوجد فى التاريخ وأن يتعامل مع الواقع والغير بمعايير الواقع والغير . الكتاب كما أسلفنا هو قصة بلوغ الرشد للفكر العربى المعاصر أينما كان . وهو بمعنى آخر مرثية للكثيرين الذين يسقطون أو ينتكسون قبل بلوغ نهاية الطريق . وهو فوق هذا وذاك صرخة تحذير للفكر العربى الحديث وتطبيقاته المعاشية أن أخرجوا من طريق مسدود لا يؤدى إلا إلى الاندثار .

خواطر حول الابداع الحداثى ومصطلحة النقدى

يقول الأستاذ غالى شكرى فى الحوار الذى أجرته معه «الحياة» قبل أيام * (١٥ فبراير) إن « النقد بلادنا ما يزال فى مجمله يسلك الطريق السهل فى تعريب المصطلحات الأجنبية ، وهو جهد مشكور ومطلوب ولكن المطلوب أكثر أولا وأخيرا هو إبداع المصطلح النقدى القادر على التعامل مع حداثتنا الأدبية والفنية ، لا التزويق والزخرفة بالمكياج الفرنسى » ، هذه الدعوة ليست جديدة ، وهى دعوة لاتنى تتكرر من بعض أدبائنا ونقادنا من وقت لآخر . والحق أنها دعوة محيرة ، وهى تبقى كذلك على أى وجه قلبها المرة .

كيف نبدع المصطلح النقدى ؟ وهل المقصود حقا هو المصطلح النقدى أم المنهج النقدى ، حيث إن المصطلح هو جزئية من جزئيات المنهج ولا يستقيم منطقيا أن توجد الجزئيات إلا ضمن إطار كلى يشملها ، كما أنه لا فائدة ترتجى من مصطلح نقدى لاتنتظم حباته فى عقد منهجى شامل ؟ لابد إذن أن ما يعنيه شكرى هو « إبداع نظرية نقدية » قادرة على التعامل مع حداثتنا الأدبية .

ولكنى ماهى حداثتنا الأدبية ؟ يرى شكرى أن لنا حداثات لاحداثة واحدة ، ويعدد أسماء نخبة من أعلام كتاب العربية فى جملة الأنواع الأدبية المتداولة فى هذه اللغة من مطلع القرن الحالى وحتى

---

* نشرت هذه المقالة أصلا فى جريدة « الحياة » بتاريخ ٢ مارس ١٩٩٠ .

اليوم ، ويفهم من كلامه أن الحداثة تيار قديم لم ينقطع ولايمكن قصره على فئة المبدعين والنقاد الذين ارتبطوا بمناهج الألسنية كثيرا على مئة عام ، ولم تنضج إلا فى الأربعين سنة الأخيرة أو نحوها . ولن يغنينا شيئا أن نقول إن آداب العربية القديمة تحفل بألوان السرد القصصى ، وإن أشكالا مسرحية شعبية كانت شائعة فى بعض البلاد العربية منذ القرون الوسطى . فكل هذا صحيح ، وكل هذا جزء من نتاجنا الثقافى فى الماضى نعتز به ويشكل جزءاً من وجداننا الحضارى اليوم شئنا هذا أم أبينا ، إلا أننا نبقى نطالع حقيقة ساطعة لامهرب منها ولاداعى للهرب ، وهى أن القصة والرواية والمسرحية التى نقرأها اليوم هى نتيجة للتواصل الثقافى الحديث مع أوروبا ، وليست سليلة الأشكال العربية القديمة .

حتى حين يحاول بعض أدبائنا استلهام الأنماط الأدبية القديمة ، فإن هذا يتم فى إطار التمازج الثقافى مع أوروبا أيضا . فحين دعا يوسف إدريس على سبيل المثال إلى إحياء مسرح « السامر » الشعبى فى مصر ، جاءت تجربته فى مسرحية « الفرافير » الشهيرة تحمل من آثار «بيراندللو» و «برخت » قدر ما تحمل من آثار «السامر » ، وحين يتصدى نجيب محفوظ لأساليب الحكى العربية التقليدية على نحو مايفعل فى «الحرافيش » وفى «ليالى ألف ليلة » فهو فى نهاية الأمر إنما يعصرن التراث من طريق تناوله بتقنيات الحداثة المستعارة من

الغرب . وعلينا أن نتذكر أن عصرنة التراث ذاتها إنما هى من أساليب الحداثة الغربية المستعارة أيضا ، فكما عصرنوا هم تراثهم والبنيوية فى السنوات الأخيرة . وهذا أمر بدهى ولا نملك إلا أن نوافقه عليه ، إلا أن الأمر المحير حقا هو الدعوة إلى تأسيس نظرية نقدية مستقلة عن النقد الغربى ومتواكبة مع الحداثة الإبداعية العربية .

لابد أن نقرر هنا بدون أى حساسية ثقافية أو عرقية أن الأدب العربى الحديث فى مجمله وليد التفاعل مع الثقافة الغربية ، وأنه منذ مضى عهد الإحيائيين فى الشعر العربى (البارودى ، شوقى ، حافظ ، الزهاوى الرصافى الخ) فى أواخر القرن الماضى ومطالع القرن الحالى ، ومنذ فشلت محاولات إحياء فن المقامة فى النثر فى الفترة ذاتها (اليازجى ، الشدياق ، المويلحى ، محمد لطفى جمعة الخ) - منذ ذلك التاريخ ولدت الحداثة ، وكتبت للأدب العربى فى هذا القرن شهادة ميلاد جديدة تختلط فيها الأنساب . فالأدب العربى الذى نقرأه اليوم والذى أخذنا نقرأه منذ أوائل القرن هو نتاج تلاقح ثقافى مخصب بين الذهن العربى المبدع وبين الثقافة الغربية ، وهو إلى هذا تلاقح كان الذهن العربى فيه هو الآخذ والثقافة الغربية هى العاطية . هذه حقيقة ثابتة لاسبيل إلى نكرانها ولا جدوى من ذلك .

ولسنا هنا بصدد تتبع مراحل نشوء الأنواع الأدبية المختلفة

وارتقاءها فى العربية المعاصرة ، ولكن يكفىْ أن نقول إن القصة القصيرة والرواية والمسرحية نشأت كلها فى العربية منذ فترة لاتربو الأغريقى واللاتينى والشعبى فى الشعر والرواية والمسرح ، ينهج بعض كتابنا هذا النهج مع تراثنا الرسمى والشعبى .

لاسبيل إذن إلى نكران أن حداثة الأدب العربى المتمثلة فى أشكال القصة والرواية والمسرحية إنما هى نتاج لمهارة العقل العربى فى استعارة أنواع فنية غربية بعينها وتطويعها لمعالجة خلجات النفس العربية والمجتمع العربى . والأدهى من ذلك عند من يصعب عليهم أن يتصوروا أننا مستعيرون لأى شىء أو متأثرون بأى شىء من أى مصدر كان - أن الشعر العربى ذاته الذى هو ديوان العرب ومفخرتهم الكبرى التى بها ازدانوا بين الأمم منذ ماقبل الأسلام ، الشعر العربى ذاته لم ينج من التأثر بالشعر الأوروبى فكل ماتلى عصر الإحياء من رومانسية وواقعية ورمزية ، ومن انهيار العامود التقليدى وهيمنة شعر التفعيلة وميلاد قصيدة النثر ، كل هذا وغيره وليد التلاقح الثقافى مع الشعر الأوروبى وخاصة الإنجليزى والفرنسى .

أينما تطلعنا إذن فنحن مواجهون بآثار «الجينات» Genes الأدبية الغربية واضحة فى ملامح حداثتنا الأدبية . فإذا كان الأمر كذلك ، فما معنى المناداة بخلق نظرية نقدية عربية

ومصطلح نقدى عربى ؟ إذا كان أدبنا الحديث ينتهج فى جملته منهج الأدب الغربى ويستعين بأساليبه وتقنياته ، فإنه لايكون هناك معنى على الإطلاق لخلق مصطلح نقدى عربى ، وإنما يقضى منطق الأشياء بأن تتولد فى اللغة العربية حركة نقدية متأثرة بالنقد الغربى (وهو ماحدث بالفعل ومازال مستمرا) هذه مسألة قياس منطقى حتمية : مقدمتاها أن الأدب العربى متأثر بالأدب الأوروبى ، وأن النقد متأثر بالأدب مؤثر فيه ، ونتيجتها أن النقد الغربى متأثر بالأدب والنقد الأوروبيين . ولاحرج علينا فى هذا أدباء ونقادا وقراء . فالتأثر غير المحاكاة . المحاكاة فعل آلى ، خارجى ، غير ناضج ، أما التأثر فهو تمثل للغير ينتج عنه إنماء للذات ، وهذا شىء إيجابى .

على أن الأشكال الأدبية من قبيل القصة والرواية أشكال مستحدثة فى إطار الأدب الأوروبى ذاته ، بل إن المسرح الأوروبى فى القرنين الماضيين مسرح مستحدث واهى الصلة بالمسرح الأغريقى القديم وبمسرح عصر النهضة ، الشىء ذاته يصدق على الحركات الشعرية المعاصرة ، فالبون شاسع بينها وبين شعر القرن الماضى ناهيك عما هو أبعد من ذلك . والذى نريد أن نقوله هو أن الحداثة الأوروبية بما انتجته من أشكال ومدارس أدبية نقدية جديدة هى ذاتها نتاج لحركة التفاعل بين الثقافة وبين المؤثرات الاجتماعية والسياسية المتغيرة دوما ، فهذه عملية طبيعية تلقائية تحدث بدون

تنسيق أو دعوة من أحد . والذى نريد أن نقوله أيضا هو أن الغرب بقيمه وفكره وتفوقه الحضارى الراهن كان جزءاً حيويا من الواقع السياسى الاجتماعى للبلاد العربية فى قرننا هذا ولايزال كذلك ، وأنه لهذا السبب لابد لهذا التفاعل بيننا وبينه أن يستمر ، فهذا أمر لاخيار لنا فيه ، وهو بعد أمر مفيد فسبيل الندية الحضارية مع الغرب يكمن فى الاستسلام لتيار التاريخ فى مساره الأبدى ، فنحن لانستطيع أن نستعير من الغرب التقنية الصناعية بدون أن ينتج عن ذلك التحولات الاجتماعية الملازمة للمجتمع الصناعى ، ولانستطيع أن نستعير الديمقراطية السياسية ونستبعد الليبرالية الفكرية المصاحبة لها ، ولانستطيع أن نبعث طلابنا للدراسة فى الغرب ثم نتوقع منهم ألايتأثروا ببعض القيم الاجتماعية والفكرية الغربية التى يودون أن ينقلوها إلى مجتمعاتهم . وأخيرا فإننا لانستطيع أن نفعل هذا كله ثم نقاوم حركة المجتمع فى اتجاه العلمانية التى هى نتيجة لهذا كله : باختصار الحضارة الحديثة « شروة » واحدة لا « نقاوة » فيها ، نحتمل الردىء فيها من أجل الجيد ، ونبلع مانكره من أجل مانحب .

علينا إذن ألا نمارى فى أن حداثتنا الأدبية وليدة الحداثة الغربية وأن مصطلحنا النقدى يجب أن يواكب إبداعنا الحداثى من طريق مواكبة الحركة النقدية فى الغرب . يجب أن نفرح بهذا لا أن نمتعض لأن معناه الحقيقى أن آدابنا وفنوننا قد نجحت فى تحقيق ما عجزت

عنه حتى الآن صناعتنا وزراعتنا وبحثنا العلمى . ولايجب أن نسمح للعزة القومية أن تقحم فى المسائل الثقافية ، فالتأثر بالآداب الغربية ، واستعارة مصطلحها النقدى لايعنى أننا منقوصو الصلاحية ، مختلطو الهوية ، بل يعنى أننا ناضجون ، واثقون بأنفسنا ، منفتحون على العالم ومتجاوبون مع مايجرى فيه .

لهذا لايجب أن ينزعج غالى شكرى مما يسميه «التزويق والزخرفة بالمكياج الفرنسى » فالنقد الأدبى الذى نمارسه منذ خمسين عاما قائم على المفهوم الغربى ومصطلحة سواء كان هذا المفهوم واردا من أقصى اليمين الجمالى أو أقصى اليسار الواقعى الاشتراكى . وإذا كان الأمر كذلك فلا يضيرنا أن تفد علينا تيارات الألسنية والبنيوية فى السنوات العشر الأخيرة أو نحوها ، فأغلب الظن أنه لايعود ذكر لها بعد سنوات عشر أخرى أو أقل . ولنذكر أنها اتجاه حديث نسبيا فى داخل الحركة النقدية الغربية ذاتها ، وأنها لم تضرب بجذورها فى كل مكان (فهى مثلا أقوى فى فرنسا منها فى انجلترا) ، وأنها أينما كانت محصورة داخل الدهاليز الأكاديمية وقنوات الثقافة الخاصة ، معزولة عن المجرى الثقافى العام . وإذا كان هذا حالها فى موطنها الأصلى ، فهى لايمكن إلا أن تكون أضعف شأنا وأسرع انحسارا عندنا .

دعونا إذن لا نبالغ فى الانزعاج من الألسنية والبنيوية ، ولانسارع إلى الدعوة إلى إيجاد مصطلح نقدى عربى يواكب الإبداع الحداثى ،

فالمصطلح النقدى المستعار والمستخدم حاليا مكافىء تماما لأدبنا الحديث ، وأفضل مانصنع الآن هو أن نواصل فى دأب الاستعارة والتعريب والتأصيل ، وأن نذكر أننا فى عصر التمازج الثقافى لا الانعزال ، وأن أدبنا بنشاط حركة الترجمة عنه إلى اللغات العالمية فى السنوات الأخيرة ، وبفوز واحد من صفوة أعلامه بكبرى الجوائز الأدبية العالمية ـ سائر فى طريق قد يؤدى به إلى أن يصبح مؤثرا فى غيره من الآداب ، وليس فقط متأثرا بها . ولن ينكصنا عن هذا الطريق سوى أن نتصور قبل الأوان أننا قد بلغنا غاية المراد ، واستغنينا بأنفسنا عن سائر العِباد .

صدر من هذه السلسلة

المعنى المراوغ « كتابات نقدية »

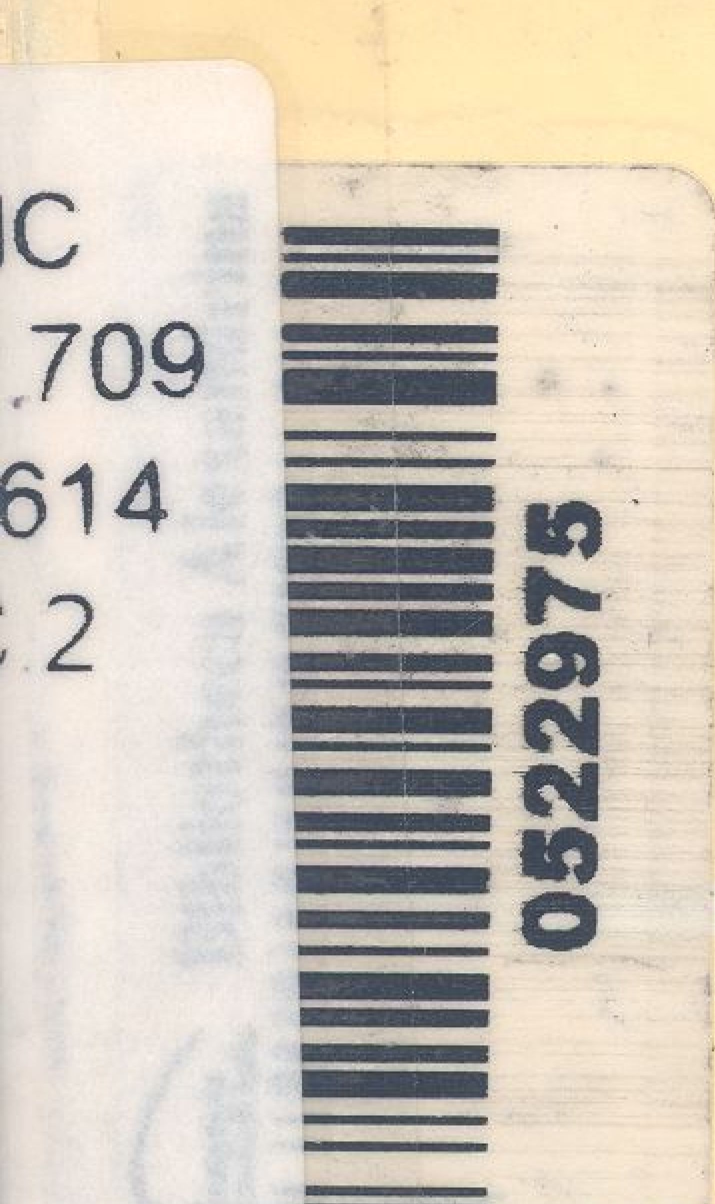
رقم الايداع	٩٣/١٠٦٤١
رقم دولى	٧ - ١٥٨ - ٢٣٥ - ٩٧٧

مطابع روزاليوسف الجديدة

هذا الكتاب

المؤلف

* درس الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة وعمل بالتدريس فيها بضع سنوات . حاز إجازة الدكتوراة فى الدراسات العربية والإسلامية من جامعة إكستر فى بريطانيا حيث يعمل حالياً بتدريس الأدب العربي .
* أصدر بالعربية « عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته » فى سلسلة « كتاب الهلال » نوفمبر ١٩٨٨ .
* ترجم إلى الإنجليزية رواية نجيب محفوظ « حضرة المحترم » ونشرت فى لندن (١٩٨٦) .
* ترجم إلى الإنجليزية أيضاً مسرحية ألفريد فرج « على جناح التبريزى وتابعه قفة » ، وصدرت عن الهيئة المصرية المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩) .



الثمن جنيه واحد

مطابع روز اليوسف الجديدة